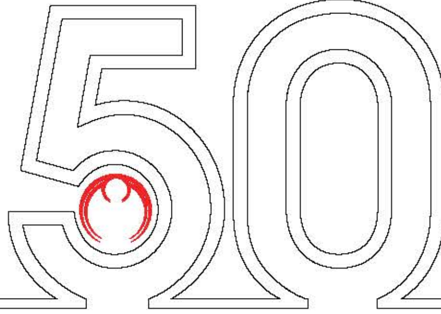
مفتتح



على الطريق ذاته .. نحتفي بعددنا الخمسين

في خضم ما يعانيه العالم لتفشي وباء كورونا من فقد وأحزان وآلام وضيق أثّر على كل مناحي الحياة، برزت تجربة مملكة البحرين وأهلها كإحدى التجارب العالمية الرائدة في التصدي لهذا الوباء باحترازات استباقية عديدة، وتجلّى ذلك في وقوف القيادة البحرينية لتقديم صنوف عديدة من الدعم لتسهيل الحياة وتجنيب البلاد والعباد كل احتمالات وتداعيات هذا الوباء. وكان جهاد العاملين في الصفوف الأمامية للمقاومة مضرب الأمثال في التضحية.

وليسمح لنا القارئ الكريم هنا، أن نحجز لنا مساحة ضوء صغيرة لنحتفل على أضيق نطاق من التباعد الاجتماعي، أو اللقاء الافتراضي عن بعد، بعددنا الخمسين هذا من «الثقافة الشعبية» في سنتها الثالثة عشرة 2020. فلقد كنا نحضر لاحتفالية على مستوى الوطن العربي تليق باسم مجلتنا وبجهود العاملين فيها والمتعاونين من كتاب ومراسلين وموزعين، ندعو إليها كل من كانت له علاقة ببدايات التأسيس والتحضيرات الأولية للإصدار وكل من شاركنا المشورة والرأي ونحن نضع أقدامنا على أول الطريق .. أقصد مواصلة الطريق.

فمجلة «الثقافة الشعبية» بصورة أو بأخرى، ما هي إلاّ امتداد في الرؤية والمضمون لما بدأناه في مجلة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية «المأثورات الشعبية» أواسط ثمانينيات القرن الماضي لتحقيق هدف نبيل واضح على طريق محفوف بالمخاطر والتقلبات، ونعني به طريق العناية بالثقافة الشعبية في جانبها العلمي التخصصي، وبالمرادف إصدار مجلة علمية محكمة تواصل الصدور بانتظام وثبات، غير معنية بالتهافت والتشرذم بعيدة عن الخصومات والمماحكات التي تعتور هذا الميدان في كل البلاد العربية للأسف الشديد.. تسير في طريق سوي هدفه جمع مادة الثقافة الشعبية وتوثيقها وإخضاعها للدرس والتحليل ما تهيأ وما وسع الجهد، دون ادعاء أو بهرج إعلامي.

ولقد كانت رؤية المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين حفظه الله ورعاه سديدة، جاء بها مشروعه الإصلاحي لتدعم هذا التوجه وتُفرد له عناية شخصية خاصة، بعيدة عن أية مؤثرات مما يطرأ عادة ويُصيب جهود العمل بميدان الثقافة الشعبية في مقتل، فتنتكس وتتعطل وتذهب الجهود هباء.



في مسيرة عملنا في «الثقافة الشعبية»، وبصرامة المنهج العلمي المتبع في تحكيم المواد، بدعم الهيئة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV وبمساندة نخبة من علماء الاختصاص، وبتوزيعنا الإخراجي لهذه المواد على أبواب مجلة فصلية بعدد صفحات معلومة، كسبنا أصدقاء كان يمكن أن نخسرهم، لولا وضوح منهجنا في التعامل مع الكل دون تفضيل. فبالإضافة لما توارثناه من تقاليد تأسيسية، اتجهت «الثقافة الشعبية» منذ أعدادها الأولى إلى انتهاج تقاليد عمل، واجتهدت في تثبيت الناجع منها والالتزام به والدفاع عنه.

وعلى سبيل المثال، فقد استنكف أحد الكتّاب الأعزاء أن يخاطبه سكرتير تحرير الثقافة الشعبية رسمياً بخطاب إجرائي على أوراق المجلة الرسمية، أسوة بمكاتباته الاحترافية المقننة مع كل جهات التعامل عبر العالم، لتسيير كل خطوات العمل التحضيري لإدارة ضرورات التحكيم، والتعامل مع المحكمين والكتاب، وتولي محورية العمل التحريري بالمجلة. فسكرتير التحرير لدينا مرتبة وظيفية اعتبارية وفنية رفيعة المستوى، فإلى جانب كونه واجهة تواصلنا مع كل العالم، من موقعه المزدوج كمدير للعلاقات الدولية، فهو كاتب وصحفي مرموق. وكان علينا أن نؤكد ثبات تقليدنا هذا بالاستمرار عليه مع كل الكتّاب دون تفريق.

ولقد اعتبرنا النتائج التي ينشرها بهذا العدد القسم المختص بتقنية المعلومات في المجلة حول إحصائيات زوار موقع المجلة على شبكة الإنترنت منذ بداية العام 2016 وحتى أبريل 2020 بما يتجاوز مليون زائر بمعدل ألف زائر يومياً من أغلب بلدان العالم، مجرد تحصيل حاصل، فالطموح بلا شك أكبر من ذلك بكثير. زد على ذلك ما تناقلته الصحافة العربية مؤخرا من نجاح مجلتنا في الحصول على معايير اعتماد معامل Arcif المتوافقة مع المعايير الأكاديمية العالمية في نشر مواد تخصص العلوم الإنسانية، وتصنيف المجلة ضمن الفئة Q2.

وعلى الرغم من التوجه العالمي العام إلى القراءة الرقمية، فما يزال موزعو المجلة في أغلب أقطار الوطن العربي عند معدلات توزيعهم المعتادة ما يعني ثبات الحرص على نسخ المجلة الورقية، مما اعتبرنا حرص قارئنا جزءاً من نجاحاتنا.

إن «الثقافة الشعبية» وهي تخطو بثبات لاستكمال مسيرتها في ظل رعاية المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله ورعاه، لتضرع إلى المولى العلي القدير بأن يحفظ البحرين ومليكها الشهم وشعبها الطيب من كل شر. وعلى الطريق ذاته .. سائرون.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الغلاف الأمامي

يخرج منتصرا .. رغم الهزيمة

لا شك بأن وقوع الإنسان تحت براثن الوباء من جديد أصبح ورطة محيّرة، خصوصاً وأن هذا العالم بالكاد تقع أقدامه على عتبات قرن تخطى بعلومه ومنجزات تقنياته الرقمية كل التصورات، إلا أن هذا العالم بأسره وقف عاجزاً مذهولاً أمام فيروس ضئيل الحجم قلّب كل موازين حياته، وقد حار في وقف زحفه لحصد مئات آلاف البشر دون هوادة.

وفي خضم مقاومة هذا الوباء، حاول الإنسان بكل ما أوتي من الممكنات، اتقاء الإصابة أمام عجزه الراهن عن اكتشاف لقاح مضاد يوقف زحف الوباء أو الحد من انتشاره .. حاول تسيير الأمور بإرادته العجيبة في حب الحياة. وفي أغلب البلدان تكاتفت الشعوب مع حكوماتها وأظهرت جنودا شجعان في الخنادق الأمامية للمقاومة، صنعوا بطولات إنسانية.

صحيح تعطلت حركة السفر، ومُنيت السياحة بنكسة، وصحيح تم ضرب الأسواق، ومُني الاقتصاد بخسائر فادحة، وتحمّلت الحكومات أعباء السحب من مدخرات أجيالها، إلا أن الاحترازات الرسمية المشددة لم توقف عقد الاجتماعات الرسمية والأهلية الملحة باستخدام تقنيات التخاطب عن بعد، كما أن المباريات ما لبثت أن أقيمت حتى بدون جمهور بهتافات وتصفيق حي، وتم التحايل على العديد من الأمور، بين فتح وإغلاق وبين حجر وتباعد وحضر تجول متقطع.

مهرجانات الفنون الشعبية الموسمية التي تقيمها المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV المعلن عنها مسبقا والتي تنتظرها شعوب محبة للفرح والرقص والغناء .. منظمون وموسيقيون وراقصون وطبول ومعازف وأزياء شباب وكهول يتحينون فرصة المهرجانات للانطلاق والتعبير عما يتوق إليه الإنسان من فرح وما يختزنه من أمل وجمال.. كان لا بد من أن ينتصر كل ذلك رغم الشعور بالهزيمة.

صحيح بعض المهرجانات ترددت في تأجيل موعد بدئها المعتاد، إلا أن أغلب المهرجانات أصرّت على أن تقيم احتفالاتها بالبث المباشر عبر القنوات المتلفزة، وبعضها ظل ينتظر أن يتغير الحال وأن ينتصر ما بداخل الإنسان من أمل.

في الصورة على غلافنا الأول وجهين باسمين لفتاتين بعمر الزهور الرائعة حوليهما جاءتا في بهجة الدعوة لمهرجان «موجات أوهريد» الذي سيقام للمرة الحادية عشرة خلال الفترة 11 – 14 يوليو 2020. و«أوهريد» مدينة خالدة تقع على تلة سحرية بجمهورية مقدونيا الواقعة في الجنوب الشرقي للقارة الأوربية شمال اليونان. تربط مدينة «أوهريد» العصور القديمة بالعصر الحديث، كانت حية منذ 2400 سنة، تتميز بوجود 365 كنيسة، واحدة لكل يوم من أيام السنة، ويشار إليها بالقدس المقدونية. وهي مركز ثقافي وروحي وسياحي مدرج على قائمة التراث العالمي لمنظمة اليونسكو منذ 1980.

الجميل في معنى الدعوة التي حملت هذه الصورة المشرقة إلينا هو الإلحاح على التفاؤل بزوال غمة الوباء، وبأن الإنسان سيخرج منتصرا في القريب ليقيم المهرجانات.. لتظل ابتسامات الصبايا في الصميم.

علي يعقوب



Image by: official photograph during the International Folk and Dance festival Ohrid Waves 2019 which was in July 2019.

الغلاف الخلفي

فنون الفروسية المغربية بين الاحتفالية والدلالات الرمزية



عدسة: علي القميش

«التبوريدة» وهي «الفروسية المغربية التقليدية»، التي تحولت من صورة للفارس والجهاد بالمغرب ضد الغزاة، إلى طقوس احتفالية شعبية تنعش الذاكرة الشعبية عبر الفرجة الفنية المصاحبة بالألبسة الجميلة والشعبية التي تحتاج إلى دراسات أنثروبولوجية واجتماعية لتحليل أشكالها الثقافية والسيميولوجية بكل محمولاتها الدلالية الرمزية. فالذين يملكون الخيول والفرسان لهم تقدير خاص رغم الحضور الفني الاحتفالي وغياب الجهاد ضد الغزاة. وللرمزية قيمتها وقوتها في ترميم الذاكرة والمصالحة مع محمولاتها. وللمتبقي من محمول الماضي مسميات تصاحب هذه الطقوس الجميلة بألوانها وشكلها «العسكري»: فـ«السربة» مجموعة محدودة من «الفرسان» والخيول لا تقل عن أحد عشر فارس ولا تزيد عن خمسة عشر، ويتقدمها أو يتوسطها «المقدم» أو «العلاّم»: مسمى لخبرته وتعليمه للفرسان وتدريب الجياد، وهو الرمز الذي تأتمر بأمره، ويتبع الجميع أوامره بإطلاق النار دفعة واحدة؛ في اتجاه السماء أو الأرض في زمن غاب فيها العدو الغاصب تاريخيا وحضرت ذاكرته المؤلمة، وتمتد تسمية «التّبُوريدَة» تاريخيا إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وهي مشتقة من «البارود» الذي يراد به المادة المستعملة في طلقات النار. ويمكن للمجموعات أن تصل إلى حدود مئة فارس. وللرمزية استمرارها العميق في سميولوجية حربية تتوحد فيها ألبسة الفرسان وأحذيتهم الحربية، كما تمارس طقوس «الهدة» وهي التحية العسكرية، فضلا عن حركة البنادق التي تتوحد في «الطلقة»، ولا تتقدم مجموعات الفرسان إلا داخل طقوس وأدعية بنصر مازالت مضامينه حاضرة دون محمول دلالي حقيقي. بل أكثر من ذلك إن دلالات التوجه لله طلبا لهذا النصر مازالت حاضرة بقوة، حيث يحمل الفرسان المصاحف الصغيرة و«دليل الخيرات» الذي كانت مناطق المغرب تتبرك به.

وقد ذهب الأستاذ الدكتور علال ركوك ممثل المنظمة الدولية للفن الشعبي بالرباط رحمه الله إلى القول

أن هذا الاهتمام بالفروسية أفرزته جملة معطيات تاريخية، حيث كان فرسان قبائل المغرب حماة لثرواته، وهي قضية أثارتها المصادر القديمة من قبيل كتاب «إتحاف أعلام الناس» لابن زيدان السجلماسين، الذي أكد على الاهتمام التاريخي للمغاربة بالفرس والفروسية. باعتبارها أحد فنون الحرب والدفاع، وهي اليوم طقوس احتفالية شعبية لدى القبائل، تفتخر فيها بالخيول العربية والأمازيغية وتنعش بها الذاكرة في كل الاحتفالات التي تحمل دلالات المجد القديم دون أن تفك رموز هذه الثنائية: فرحة الاحتفال في فنون شعبية، وفرحة الذاكرة التي حملت أمجاد الانتصار على الغزاة.

محمد جودات

أ. الطيب ولد العروسي - فرنسا

أوروبيانا : توثيق إلكتروني للتراث الأوروبي



1

استهلال:

أوروبيانا مكتبة رقمية أوروبية وُلِدَتْ في العام 2008 بفضل سعي المفوضية الأوروبية وجهود المتعاونين معها. تضم أوروبيانا المصادر الرقمية لجميع المؤسسات الثقافية في دول الاتحاد الأوروبي السبع والعشرين. ويبلغ عدد العناوين الرقمية المتوافرة فيها 53 مليون عنواناً. وهي الأنموذج الأمثل في مجال توثيق التراث الغربي لأنها استطاعت أن توحد جهود القائمين على هذا التراث في بلدان الاتحاد الأوروبي كافة، على الرغم من اختلاف لغاتها[1] وعاداتها؛ فقد استطاعت إنجاز مشروع ضخم خُصّصت له مبالغ طائلة وأحرز نجاحاً باهراً، فكيف تمّ إنجاز هذا المشروع ؟ وما هي أهدافه؟ وكيف استطاع القُيّمون عليه تخطي الصعوبات اللغوية والمادية لبناء هذه المكتبة الأوروبية النموذجية؟ وما هي المراحل التي مر بها؟ هذه الأسئلة وغيرها

سنجيب عنها عبْر المحاور التالية:

1. بداية مشروع أوروبيانا
2. أهداف مكتبة أوروبيانا
3. تمويل مكتبة أوروبيانا
4. الجانب القانوني المسير لأوروبيانا
5. الأرصدة المكونة لأوروبيا
6. التواصل التقني بين المكتبات والمؤسسات المكوّنة للأوروبيانا
7. آفاق وتطلعات القائمين على مكتبة أوروبيانا
   - المستفيدون من مكتبة أوروبيانا
   - هل توجد أرصدة عربية أو حول العالم العربي في أوروبيانا؟
8. خاتمة

الخطوات الأولى في المشروع:

مع انتشار المكتبات الرقمية في العالم، ومع الغزو المهول الذي عرفه مشروع «مكتبة غوغل» الأمريكي للكتاب، الذي انطلق في بناء مشاريع واتفاقيات تعاون مع مكتبات عالمية، من ضمنها مكتبات فرنسية مثل مكتبة مدينة ليون[2]، ومع مكتبات أوروبية، جعلت غوغل يزحف إلى أرصدتها ليرقمنها. في مواجهة هذا الغزو، حرص وزراء الثقافة الأوروبيون على حماية تراثهم المشترك، فوضعوا خطة لإنشاء مكتبة رقمية أوروبية عام 2004، بإيعاز من رئيس الجمهورية الفرنسية جاك شيراك ورئيس إسبانيا والبرتغال وشركائهم الآخرين في أوروبا، الذين كان يقلقهم زحف غوغل على تراثهم من جهة أولى، واستيلاء غوغل على الثقافة الرقمية من جهة ثانية.

في هذا الصدد أكد جون- نويل جونانى *Jean-Noël Jeanneney*، مدير المكتبة الوطنية الفرنسية السابق، متسلّحاً بقولةٍ شهيرةٍ للرئيس الفرنسي الراحل شارل ديغول: «السوق ليست أعلى من الوطن والدولة، بل الدولة والوطن هما اللذان يتحكمان في السوق»[3]، أنّ ما يهم غوغل هو رقمنة «المحتويات باللغة الإنجليزية غير مبالٍ بالمادة السادسة من إعلان اليونسكو التي تنص على تعدد الثقافات وحرية الرأي، وتعدد وسائل الإعلام، والمساواة في التعبير الفني، والمعرفة العلمية والتقنية، بما فيها تلك المتوافرة على شكل رقمي، وإتاحة وسائل التعبير والنشر لكل الثقافات»[4]. وفي هذا التأكيد موقفٌ نقديٌّ واضح تجاه هيمنة غوغل، وهو موقف يعكس قلق معظم مسؤولي المكتبات الوطنية الأوروبية.

مشروع أوروبيانا هو مشروع أوروبي موحّد أسهمت فيه كل الدول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي[5]. وقد أقرّت المفوضية الأوروبية بأن مبادرة غوغل في مشروع الكتاب، دفعت الدول الأوروبية إلى التساؤل عن مصير تراثها. ولعبت المكتبة الوطنية الفرنسية دورا مهما في تنشيط المشروع الذي انطلق سنة 2006، على حدّ قول مديرها السابق جوناني: «بدأ يظهر جليا أن بداية المشروع وانطلاقه ومواصلته في العام 2006، شجّع على وضع محتويات مئات آلاف الكتب على الأنترنيت، وكذلك محتويات الصحف والمجلات في جميع بلدان قارتنا، من أجل رقمنتها ونشرها وتوزيعها[6].

وفي سنة 2007 وبمناسبة معرض الكتاب الفرنسي، قدمت المكتبة الوطنية الفرنسية مشروعا مجسدا لموقع المكتبة الرقمية الأوروبية التي حملت اسم «أوروبيانا». ومنذ بدء المشروع، تمّ جمْعُ 12000 وثيقة خالية من الحقوق، على شكل البحث الضوئي، منها 7000 كتاب هي من أصل رصيد المكتبة الوطنية الفرنسية من موقع «غاليكا»[7]، والباقي من «مكتبة هنغاريا الوطنية، والمكتبة الوطنية البرتغالية»[8]. لذا فإن المسؤولين الأوروبيين وحّدوا جهودهم في سبيل تشييد مكتبة رقمية أوروبية تحفظ ذاكرتهم الجماعية وتصونها. على أن ثمّة فرقٌ كبير في طبيعة مشروعهم الموجه أساساً «للمنفعة العامة، وليس له أي غرض ربحي»[9]، فدور هذه المكتبة -كما يؤكد القيّمون عليها- هو «تشجيع العلم ونشر الثقافة والمعرفة مجاناً ومن دون

تمييز، خلافا لمشروع «غوغل بوك» الذي بدأ مجاناً ثم تحول إلى مشروع تجاري ضخم يدر على أصحابه ملايين الدولارات بعدما وقّع مسؤولو محرك البحث الأمريكي عقدا مع جمعية الناشرين الأمريكيين (guide) بقيمة 126 مليون دولار لبيع مؤلفاتهم على الشبكة»[10].

انطلاقا من هذه المعطيات وغيرها، كان هناك ما يبرّر خشيةَ الأوروبيين من مشروع غوغل، وكان لزاماً عليهم أن يعملوا على إيجاد صيغة لحفظ تراثهم خوفاً من أن يعبث به غوغل كما يشاء، من دون أن يكون لهم في ذلك رأيٌ ولا قرار. ولذا فقد نفّذ الأوروبيون مشروعهم التعاوني في إنشاء مكتبة ثرية وغنية بتراثها المتنوع، فأرادوا أن يتولّوا رقمنته وإنجازه بأنفسهم، وألّا يتركوا الآخرين يقومون به بالنيابة عنهم، فعملوا على وضْع خطة تضمن نجاح هذا العمل، «مخطط كامل شمل جميع المراحل، من أخذ التطور التقني بالحسبان، من دون إغفال الجانب الإنساني، في رقمنة الكتب، إلى منح التقدم في البحث العلمي، وإيجاد تعاون تقني بين الدول الأوروبية المساهمة في هذا المشروع الذي خطى خطوات جبارة»[11].

أهداف أوروبينا:

وضع المخطط أهدافاً واضحة لمشروع أوروبيانا، تتلخّص في تقديم الإرث الثقافي والتاريخي المشترك لدول هذه القارة التي خاضت حروباً مريرةً فيما بينها، مثل الحربين العالميتين، فنتج عن ذلك كم هائل من محفوظات الأرشيفات والكتابات والأفلام والصور التي تشهد وتؤرخ للمعطيات التاريخية والثقافية والسياسية والفنية والفكرية والفولكلورية والتراثية، لهذه الدول.

بدأ التحضير للمشروع على مراحل، فتم الاتفاق في أوّل الأمر، على إعداده ودراسته من قبل المكتبات الوطنية الأوروبية لسبعة وعشرين دولة، في العام 2006، بالاعتماد على بوابة «المكتبات الأوروبية». وفي السنة التالية تمّ إيجاد صيغة للتعاون وفي تمويل المشروع ورسم أهدافه على المَديات القريبة والمتوسطة والبعيدة، فاتُّفِقَ على رقمنة مليوني كتاب ووضعها في متناوَل المستفيدين، بحلول العام 2008. وفي العام 2010 تمت رقمنة أربعة عشر مليون كتاب، مع إلحاق محتويات إضافية كالصور والأرشيف. وفي العام التالي بلغ عدد المحتويات المرقمنة تسع عشرة مليون وثيقة. وجرى الاتفاق على أن يصل العدد إلى ثلاثين مليون وثيقة بحلول العام 2015، ورقمنة القسم الأعظم من التراث الغربي بنهاية سنة 2025.

فاجأ التقدم العملي والعلمي حتى القيّمين على المشروع، إذ انضمّ إليه وشارك فيه وسانده أكثر من ألف وخمسمائة مؤسسة ثقافية أوروبية. ثم بعد تدشين البوابة وافتتاح خط التواصل مع أوروبيانا، حصلت على خمسة عشر مليون مادة من مكتبات وأرشيفات ومتاحف أوروبا، التي دعمت المشروع والتحقت به»[12].

تركّزت الجهود في البداية على تطوير التقنيات الرقمية والاستفادة من الخبرات الأوروبية المختلفة، فكل الدول أوروبية دخلت عالم الرقمنة وقطعت فيه أشواطاً بعيدة، فدعمت المشروع بدراسات واستشارات وبلجنة «العقلاء» سهرت على المعطيات اللغوية واللسانية والتقنية والقانونية للسير بالمشروع بخطى ثابتة وموضوعية. جرى التدشين الفعلي لموقع أوروبيانا في شهر نوفمبر 2008، لكن الفترة التجريبية مُدِّدَت بسبب وجود مشكلات تقنية منذ الساعات الأولى من افتتاح الموقع. ومع أن الدخول إلى الموقع قُدِّر بأكثر من عشرة ملايين مستفيد في الساعة، في حين كان ينتظر أن يكون العدد أربعة ملايين فقط، فقد جرى تأجيل الانطلاقة الحقيقية للموقع إلى العام 2010، لاسيّما أن ميثاق المكتبة ينص على الهدف التالي: «إنشاء تراث ثقافي أوروبي متعدد اللغات، على شكل مرقمن يُتيح الوصول إليه عبر الأنترنيت، ومجاناً بالنسبة إلى الكتب الخالصة من الحقوق»[13].

تجدر الإشارة إلى أن هذه المكتبة متوافرة بثلاثة وعشرين لغة أوروبية أساسية للاتحاد الأوروبي، ضمن بوابة متعددة التخصصات، وما بين المؤسسات التي تضمن الوصول إلى جمهور واسع وطنياً وأوروبياً ودولياً.


② الحرب العالمية الأولى

كما جعلت أوروبيانا من أهدافها جرد الكتب والوثائق الأصلية التي لا زالت في «حوزة الأشخاص والخاصة بالفترة من 1914 إلى 1918 لرقمنتها وتوفيرها وتقديمها على موقعها، وهو مشروع يحتوي على أكثر من أربعمائة ألف وثيقة أصلية وخاصة بالحرب العالمية الأولى»[14].

هدف المكتبة الأساس الثقافي هذا، حث عليه مجموعة من رؤساء المؤسسات الفرنسية الكبرى مثل المكتبة الوطنية الفرنسية، والقصر الكبير، ومتحف اللوفر ومركز جورج بومبيدو، حيث نشرت هذه المؤسسات نصاً بعنوان «أوروبا والرقمنة: لا ننسَ الثقافة»، «بوصفنا مسؤولين عن مؤسسات ثقافية وطنية، نرى أن من واجبنا التمسك بمشروع أوروبيانا الثقافي، الذي يرمز إلى التعدد الثقافي في قارتنا، وإلى الثروة التي لا تنفد من إرثها وعظمة إبداعها الرائع. في وقت يتساءل فيه مواطنونا حول ماهية أوروبا، علينا أن نحفظ للثقافة المكانة التي تليق بها، في مشروع أكثر حيوية من أي وقت مضى»[15]. ولئن دلّت هذه الرسالة الموجهة إلى وزيرة الثقافة ومن خلالها إلى رئيس الجمهورية الفرنسية، على شيء، فهي تدلّ على مدى تعلّق مسؤولي المؤسسات الثقافية، وتعلّق سائر المساهمين في مشروع أوروبيانا، بتعزيز وتقوية وأهمية الجانب الثقافي لهذا المشروع الاستثنائي الذي يعتبر تحديا وواجبا كبيرين، ويهدف إلى جمع الكنوز الثقافية المرقمنة للمكتبات والمتاحف ومراكز الأرشيف للدول السبع والعشرين المكونة للوحدة الأوروبية. وهذا ما أكدته فيفيان رودينغ *Viviane Reding* عضو الاتحاد الأوروبي، والمكلفة بمجتمع المعلومات والإعلام حينما قالت: «تمنحنا أوروبيانا رحلة في الزمان وعبور الحدود... وتصل الأشخاص بتاريخهم... أوروبيانا تعدد ثقافي أوروبي يُتيح الوقوف في وجه العملاق الأمريكي غوغل»[16]، وهي تسمح بالاكتشاف وتقاسم الإمكانيات والسفر بين مجموعات الموروث الثقافي الأوروبي للمكتبات والمؤسسات الثقافية والأرشيف والمتاحف ومؤسسات السمعي البصري والصور والحصص التلفزيونية والإذاعية والتسجيلات الصوتية مرورا بأرشيف الأخبار التلفزيونية[17].

استطاعت أوروبيانا منذ بداية العام 2016 أن «تتيح الوصول إلى أكثر من ثمانية وأربعين مادة (نصوص، صور، صوت، أفلام، أرشيف تراثي، فولكلوري»[18]، هذه المشاريع والأهداف المهمة تحتاج إلى أموال ضخمة، فكيف

تـم تمويل هــذا المشــروع الضخم الــذي يحتـاج إلى مبالغ طائلة؟ وما هي الإمكانيات المرسـومة لمواصلة العمل على هذا المشـروع الطمـوح في ظل التطور التقني السـريع؟

تمويل أوروبيانا:

رُصِـد لمشـروع أوروبيانا أكـثر من 250 مليـون يورو، صُرِفـت علـى مراحـل: المرحلـة التجريبيـة (2005 ـ 2008)، تلتهـا مرحلـة التركـيز علـى تطويـر التقنيات الرقميـة، وهي المرحلة الـتي تتطلب أمـوالا باهظة تجعل المشـروع في مسـتوى التحديات ومتطلباتهـا، فهو تجربة فريـدة مـن نوعهـا تمنـح آفاقـا اقتصاديـة جديـدة في مجـال الاتصال الرقـمي، غايتـه المنفعة العامـة. وعليه فـإن تمويل أوروبيانا يخضع إلى مسـاهمة أعضـاء الاتحاد الأوروبي ووزارات الثقافـة للبلدان الأعضـاء، حيث يتولّى كل بلـد رقمنة الآثـار الخاصة بـه، وتحميلها علـى موقع أوروبيانـا. غـير أن التمويل لـم يكن في الحجـم المطلوب علـى المسـتوى الأوروبي والمحلي في كل دولـة. وقد أعلنت المفوضيـة الأوروبية، على لسـان فيفيـان ريدينغ المكلفة بشـؤون الإعـلام ومجتمع المعلومـة، أنها رصـدت 120 مليون يورو لدعم المشـروع في الفـترة الواقعة بين 2009 و 2010. لكـن هـذا المبلـغ أثار اسـتياء بعـض المهتمين الذيـن رأوه دون المطلوب. وقد اعترفـت ريدينغ، الفخورة بأوربيانـا، بالصعوبات الـتي واجهت المشـروع»[19]، الذي جاء في إطـار تحديات ثقافيـة كبيرة، وخاصـة في مواجهة خدمة غوغل «الاسـتفزازية» Google books، وعليه فـإن الـدول الأعضاء حاولـت تجـاوز هذه الإشـكاليات وطالبت بالـتزام كل دولة دفْع مسـتحقاتها بشـكل دائم ومسـتمر. وتبقى فرنسـا أكبر دولة مموِلة للمشروع تليها ألمانيـا. وظلت مسـاهمات بعض الـدول قليلة، في حين أن فرنسـا تبوّأت المركـز الأول بمبلغ مائـتي ألف يورو عام 2008 ومائة ألـف يورو سـنة 2011»[20].

ومـع ذلـك، «تتقـدّم رقمنـة الـتراث الأوروبي بوتيرة متفاوتـة بين الـدول الأعضـاء في الاتحـاد الاوروبي، حيث الماليـة العامـة تتراجـع في كل هـذه الـدول، ممـا يؤدّي في كثـير مـن الأحيـان إلى اتخاذ تدابـير لتشـجيع التكامل بـين التمويـل العـام والخاص وفقـا لتوصيـات «لجنة حكمـاء» الاتحـاد الأوروبي. وترى هذه اللجنـة أنه «ما زال أمامنـا عملٌ كثير يتعـيّن القيام به لجعل الـتراث الأوروبي المشـترك في متناول أكبر عدد ممكن، وبشـكل أفضل، مع تطوير الخدمـات التي تلـبي تطلعـات مواطنينا»[21].

طلبـت المؤسسـات الفرنسـية في ضـوء المفاوضات بشـأن الميزانية، بعـد العـام 2013، بأن تكـون «ميزانية الاتحـاد الأوربي داعمـة علـى الـدوام لأعمـال مؤسسـة أوروبيانا، كجـزء من تمويل محـدد.»[22]. ومنذ ذلك العام والاتحـاد الأوروبي يحرص علـى تمويل المشـروع حتى من قبل المؤسسـات سـواء كانـت من القطـاع العـام أم من القطـاع الخاص. كمـا طالبت «لجنة الحكمـاء» الدول الأعضـاء بالسـخاء في تقديم المسـاعدات لتوفير المسـح الضـوئي لأوروبيانـا المجاني»[23].

الجانب القانوني المسيِّر لأوروبيانا:

يتطلـب مشـروع بهـذه الضخامـة وبهـذا الطموح تسـييراً قانونيـاً واضـح المعالـم، نظـراً إلى أنّ لـكل دولة مـن دول الاتحـاد الأوروبي قوانينهـا الخاصـة والمختلفة. ومن أجـل اتخاذ تدابـير توحّد الرؤيـة القانونية لمشـروع أوروبيانـا تمّ التعمق في دراسـتها، ولاسـيّما بعد العاصفة الإعلاميـة الـتي أثارهـا غوغـل الأمريكـي، حينمـا راح يَعِد النـاس والحكومـات برقمنـة المحتويـات الثقافية ليضعهـا في متنـاول العالم أجمـع. غير أن رجـال القانون الأوروبيـين اكتشـفوا بـأن القانـون الأمريكـي يسـمح لغوغـل بذلـك، وإنْ إلى حـد مـا، لأنـه لا يأخـذ بشـكل صادق حقوق المؤلفـين والمحتويات المرقمنـة؛ ولأن نهجه ربحي أكـثر مما هـو ثقافي. وقـد أثار هـذا الموضـوع كثيراً من الاحتجاجات والانفعـالات وردود الفعـل، ومنها الردّ بإنشـاء مشـروع أوروبيانا كمكتبة رقمية مجانية. وعليه فـإن الأوروبيين بعد مناقشـات مسـتفيضة ودراسـات دقيقـة، وبعـد الاعتمـاد علـى رجـال قانـون وضعـوا «ميثاقا» يسـيّر هـذه المكتبة مراعين فيـه خصائص كل بلـد أوروبي ومطالبه الخاصة. فكان علـى أوروبيانا احترام «حقـوق الملكية الفكريـة، بما في ذلك حقـوق الفنانين».

ويشــدّد أعضاء البرلمــان الأوروبي على ضـرورة الحفاظ على سـلامة الأعمـال لتكون لجنـة أوروبيانا قـادرة على اقــتراح المصنفــات المحميــة بموجــب حقــوق المؤلــف، وكذلك أعمــال الطباعــة والأعمال الثقافية التي تُســمى بـ«اليتيمــة» ولا تُعرَف أســماء مؤلفيها؛ فقــد طُلِب من «أعضاء البرلمــان الأوروبي والمفوضيــة الأوروبية» وضع اقتراح تشــريعي بشــأن رقمنة وحفظ ونشــر المصنفات اليتيمــة التي مــن شــأنها وضع حــد لحالة عــدم اليقين القانــوني الحــالي ووضــع قاعــدة بيانــات أوروبيــة لهذه الأعمال»[24]. وهذا يعكس وعي الســاهرين على مشــروع أوروبيانــا، وحرصهم علــى حقوق المؤلف، وســهرهم على إيجاد جانب تشــريعي يســير المكتبة ويأخذ بعين الاعتبار التطورات التقنية وانعكاســاتها على الجانب التشــريعي بشــكل موضوعي.

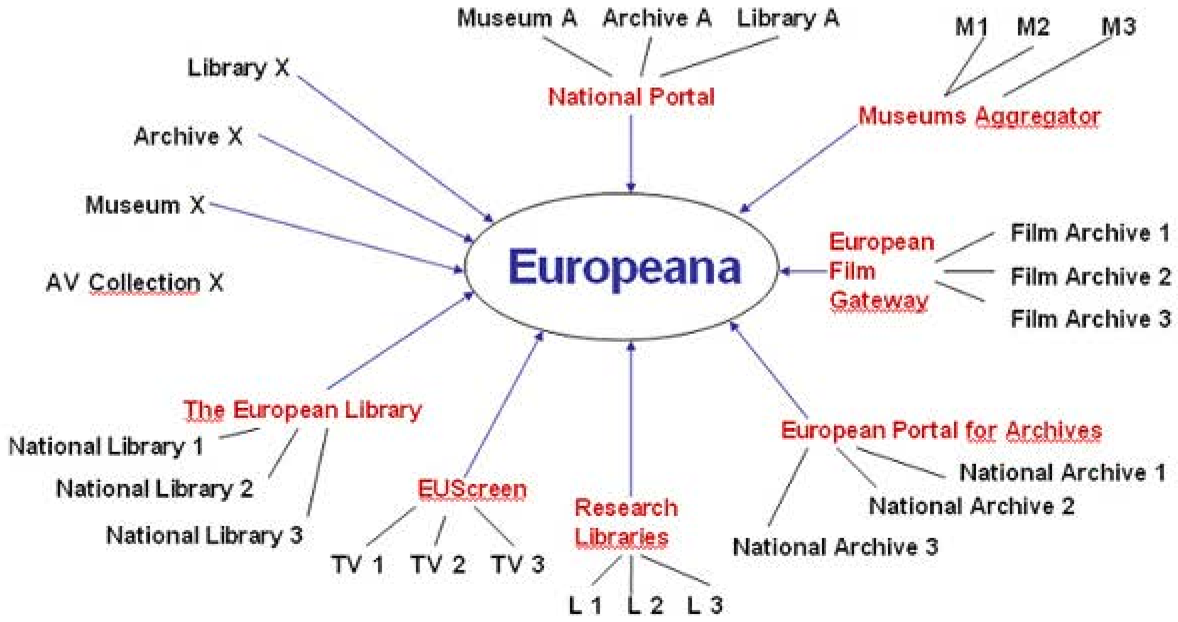
تقــدم الرقمنــة فرصــة فريدة لمنــح المحتــوى التراثي الثقــافي حياة جديــدة، بعدمــا وضعته في متنــاول المجال العــام، وأضْفــت عليه شــكلاً جديداً يتكيــف مع وضعه القانــوني، لأنــه يتيح إعادة اســتخدامه في ظــروف متاحة للجميع. لــذا، بعد افتتــاح أوروبيانا بســنة واحــدة، بات «من الواضــح أن المكتبة الرقمية الأوروبيــة الغنية بأكثر مــن 15 مليــون محتوى مــن المكتبــات ودور المحفوظات والمتاحــف في أوروبا، نفــذت عدة مشــاريع تتيح الحفاظ علــى الطبيعة المفتوحــة للمجال العام برقمنتــه والافراج عن حقوق المحتــوى والبيانــات الوصفيــة»[25]. فمحرك البحث «يســمح بالولوج إلى النــص، والحواشي، وترتيب النتــائج، والبحــث المتقــدم». مــن هــذا المنطلــق، فــإن المكتبــات والمؤسســات المشــاركة أو الملتحقــة بأوروبيانا مطالبــة بالالــتزام بعــدد معــين مــن المعايــير الفنيــة والقانونيــة. وعلى رأســها «الترخيــص [26] CCO الذي له تأثــير بالغ، لأنه يــؤدي إلى التخلــي الكامل عــن الحقوق، بأنواعها كافّة (حقــوق المؤلف والحقوق المجــاورة، والحق في قاعــدة البيانات، وقانــون العلامــات التجارية وقانون البيانات العامة، وما إلى ذلــك). وفيما يتعلق بالمعلومات، فــأول شيء هو معرفــة قواعد البيانــات الصحيحة، وحق البيانات العامــة. وهذا الترخيص يحترم مبــادئ البيانات المفتوحة، حيث أعلنــت أوروبيانا عزمَهــا على الدخول في برنامج البيانات المفتوح الذي ســوف يلعب دورا رئيســيا في تطويــر الويــب الــدلالي»[27]، وقــد تم الاتفاق في شــهر أبريــل 2010 علــى أن تلــتزم أوروبيانــا نصاً على شــكل «ميثــاق» للمجــال العام، يشــدد علــى أن رقمنــة الآثار الموجــودة في الحقــل العام لا تنــشئ حقوقــا إضافية، لان هذه المحتويــات المتوفرة على شــكل رقمي، لا تــؤدّي بعد رقمنتها، إلى حقــوق إضافية. وقد وقّع مســؤولو أوروبيانا في الدول الســبع والعشــرين على اتفاقية قانونية تســيّر عمليــة رقمنــة المحتويــات الثقافيــة وجعلهــا في الحقل العام عــبر موقع مكتبــة أوروبيانــا، الذي نجد فيه إشــارة إلى كل كتــاب موجــود في الحقــل العام. ومع نظام المســح الضــوئي يمكن للمســتفيد البحث في النصــوص وفي أخذ المعلومات بســرعة، كما يمكن نســخُ فقــرة أو حواشي أو صور ومــا إلى ذلك.

تخضــع مكتبــة أوروبيانــا الرقميــة لرقابة المؤسســة الهولنديــة والمفوضيــة الأوروبيــة والــتي يشــرف عليها مجموعة من رجــال القانون، والمختصين في مجال الرقمنة.

الأرصدة المكونة لا وروبيا:

تــم الاتفــاق في البداية علــى رقمنة الكتــب الموجودة في الحقــل العام، وأُسِّــس لهــذا الغــرَض برنامجٌ باســم «الحاســب» يتيح، عــبْرَ نافــذة، مجموعةً من الأســئلة يُجــاب عليها بذِكر عنوان الكتاب، وتاريخ النشــر، وســنة وفــاة الكاتــب، الخ... يقــدم هذا «الحاســب» كشــفا قانونيا حســب نوعية المحتــوى والقانــون المتَّبع في مكتبة البلــد اللــذي يوجــد فيه الكتــاب، وهــو إضافــة نوعية متاحــة على الحقــل العــام بترخيص مــن EUPI[28].

اتَّســع المشــروع ليشــمل الآثار ومقتنيــات المتاحف والأرشــيفات والصور والوسائل الســمعبصرية والجرائد والمجــلات والملفات الوثائقيــة، وكذلك الأرصــدة النادرة مثــل أعمال ومجموعــات عمالقــة الموســيقى الأوروبية وكتابهــا وفنانيهــا ومصوّريهــا. وهكذا تنوّعــت الأرصدة وجعلت مــن أوروبيانا مكتبة متنوعة الوســائط واللغات (23 لغــة) وتتميــز بــثراء أرصدتهــا المختلفــة لتقــدم



نموذج علاقات التواصل بين المكتبات الوطنية ومكتبة أوروبيانا

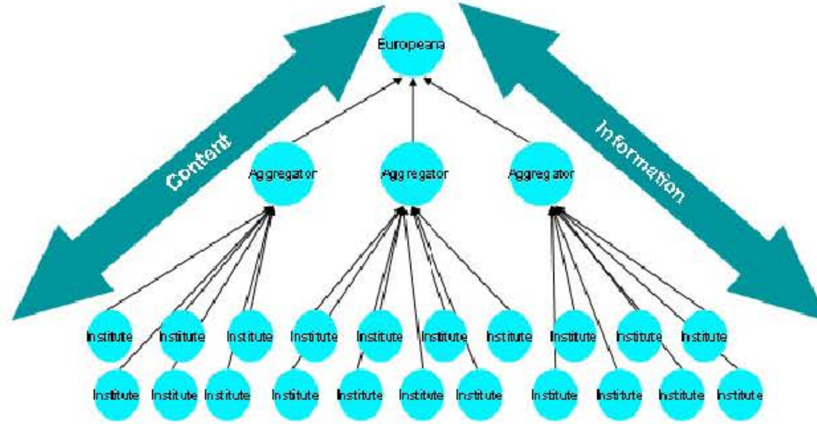
للمستفيد، مجاناً، بانوراما من الذاكرة الجماعية والتراث الثقافي والتاريخي الأوروبي. تحتوي المكتبة على 77 مليون كتاب، ولا يزال إثراء المكتبة بالكتب يتزايد كل يوم بأرصدة جديدة. وفيها 24 مليون ساعة لوثائق سمعية بصرية، و358 مليون صورة، و75 مليون أثر فني، و10 مليارات صفحة أرشيفية[29].

هذه الأرصدة تتيح للمستفيدين الغوص في عالم من الأرصدة الثرية الآتية من أكثر من 2200 مؤسسة أوروبية متنوعة الاختصاص، وقد التزمت جميعاً برقمنة آثارها المحفوظة بشكل تقليدي، لجعلها متاحة على الموقع وضمان «حمايتها على شكل رقمي متطور ضمن أجيال الرقمنة المستقبلية»[30]، أي مراعاة التطورات التقنية حفاظاً على الآثار التي تمت رقمنتها، وصَوْنها من التلف، وضمان وجودها المستمر الذي يتطلب متابعة يومية على عدة أبعاد: تطور الحاسوب وانعكاساته القانونية ومراعاة تطور البيئة الرقمية مما يسمح بمواصلة تقاسم ملايين المحتويات الرقمية والذي يفتح شبكة جديدة تكون في متناول جمهور الباحثين والمتعلمين. وهو جهد أوربي مشترك يتركنا

نصل إلى مؤلفات فيكتور هوغو، أو إلى تسجيل قديم لإذاعة «بي بي سي»، أو ذخائر أخرى مثل أرشيف وكتب فترة القرون الوسطى، أو الحروب التي وقعت في أوروبا، أو إلى أغاني تراثية، أو قطع فنية نادرة، أو تراث شعبي، من موسيقى، ومسرح، ورسومات فنية قديمة، أو آثار لمواقع تراثية، تثمّن هذه الذاكرة الجماعية الأوروبية، وذلك بإيعاز من أوروبا بعد ان استعمرت بعض دولها مجموعة دول في العالم، فأرصدة المكتبة تقدم كل هذا التراث بمختلف صيغه وتعبيراته تتيحه للمستفيدين من مختلف دول العالم بشكل افتراضي.

التواصل التقني بين المكتبات والمؤسسات الأوروبية:

يُسيّر مكتبة أوروبيانا الرقمية «لجنة حكماء» تجتمع دوريا لمناقشة التطورات القانونية والمادية والإدارية للمكتبة، وتقوم بدراسة جميع المسائل المتصلة بالرهانات المرتبطة بالرقمنة، وبشأن شروط إمكانية الوصول إلى





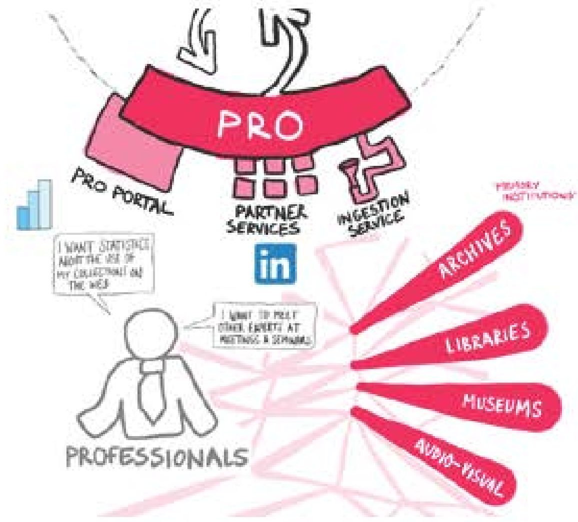
نموذج تنظيم قوة الإدماج

الـتراث الرقمي والمحافظة عليه، وعلـى قضايا حق المؤلف. ويسـاعدها في ذلك أمنـاء المكتبات الوطنيـة الأوروبية في متابعة التطـورات التقنيـة وأمور الفهرسـة، وفي مراجعة الأعمـال المنجـزة أو الـتي في طور الإنجـاز. كما يسـاعدها مهندسـون في الإعـلام الآلي ينسـقون مع بقيـة الأعضاء لوضـع الأعمـال المرقمنة على موقـع أوروبيانـا في متناول المسـتفيدين، وفقـاً للنموذج التـالي الذي يُظهِـر علاقات التواصـل بين المكتبـات الوطنية ومكتبـة أوروبيانا.

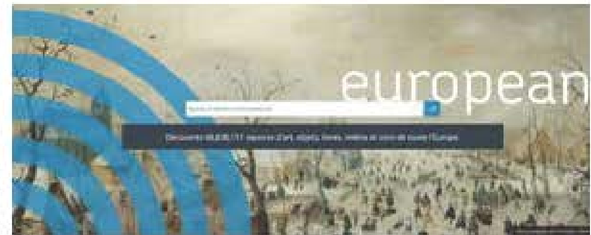
تعمـل المؤسسـات المشـاركة علـى إثـراء المكتبة من الجانـب التقني من أجل توفـير الفضاء اللغـوي للباحثين والمسـتفيدين حـتى يصلـوا إلى المـواد الـتي يرغبـون في الاطّـلاع عليهـا، إذ يؤكـد الدكتـور نبيـل علـي، خبـير المعلومـات، بـأن علاقـة اللغة بالحاسـب هـي «علاقة منفعة متبادلـة، فعلى جبهة اللغة يُسـتخدَم الحاسـب حاليـا لإقامـة النمـاذج اللغوية وتحليـل الفـروع اللغوية المختلفـة. ومـن أمثلـة تطبيقـات الحاسـب في مجـال اللغويـات الصرف الحاسـوبي والنحو الحاسـوبي والدلالة الحاسـوبية والمعجمية الحاسـوبية وعلم النفس اللغوي الحاسـوبي»[31]. ويرى المفكّر نبيل علي أن «علماء الحاسب اقتبسـوا، في تطويرهـم للغات البرمجة، الكثيرَ من أسـس اللغـات الطبيعيـة. وهـم يسـعون بـدأب إلى التقريـب بين هذه اللغـات الاصطناعيـة واللغات الطبيعيـة بُغْيَةَ تسـهيل التعامـل مع الحاسـب، من دون وسـيط برمجي؛ فالهـدف الأسـمى لبرمجـة الحاسـب هـو أن يتعامـل الفـرد معـه مباشـرة بلغتـه الطبيعيـة بدلا مـن اللغات الاصطناعيـة»[32]. ويتـم هـذا العمل بعد تحديد سياسـة المعطيات وتنظيم المشـاركين عـبر رابط يدمج المشـاريع الأوروبية، ويضعها في النهاية في متناول المسـتفيدين، على غـرار نمـوذج تنظيم قـوة الإدماج.

وهذا من بين الأسـس التي تعتمدهـا المكتبات الرقمية في تقديـم مـادة متنوعة بلغـات مختلفـة مثـل أوروبيانا. وانطلاقاً من هذا التطور، أَثْرَت المكتبة الأوروبية مشـروعها بمجموعة مشـاريع إضافية موجَّهة إلى عالم البحث العلمي واقتراح خدمـات جديـدة. وتتـوزع أوروبيانا على خمسـة مواقع مختلفة: أوروبيانـا (البوابة الثقافية)، أوروبيانا ريجيا *Europeana Regia* (المخطوطات في العصور الوسـطى وعصر النهضـة)، أوروبيانا الصحـف (10 ملايين صفحة من الصحف الرقمية، بالنص الكامـل)، أوروبيانا الأصوات

(الأصوات والموسيقى، وما إلى ذلك)، ومجموعات أوروبيانا الفريدة 1914 – 1918 . وذلك بانتظار التحسينات اللازمة التي من شأنها أن تعطي في النهاية بعدا أوروبيا حقيقيا لهذا المشروع الثقافي الكبير[33].



كما عملت أوروبيانا على تحسين موقعها الذي أصبح على الشكل التالي:



إن النجاح الذي أحرزته أوروبيانا ناجمٌ عن تضافر الجهود من خلال الروابط التقنية التي أدّت، بعد تفكير مليٍّ وجهد متواصل، إلى إنجاز هذه المكتبة العملاقة. Europeana, la bibliothèque numérique européenne

أمام الباحثين في شتى المجالات الفكرية والعلمية والعلوم الإنسانية، وذلك عن طريق علاقة الحاسوب باللغة المتطورة على الدوام. وبحسب التقرير الصادر في شهر جانفي (كانون الثاني) 2016 «تحتوي أوروبيانا اليوم على 48838151 من الأعمال الفنية، والكتب، وأشرطة الفيديو والأصوات من المجموعات الرقمية الآتية من أكثر من 3300 مؤسسة أوروبية[34]، مثل المكتبة الوطنية الفرنسية، أو متحف اللوفر. وتعلن الصفحة الأساسية عن تحسين أدوات البحث، وإضافة معطيات جديدة للبحث عن الصور، مع الحفاظ على التركيز على أهمية اللون»[35].

طوّرت مكتبة أوروبيانا بوابة جديدة مخصصة للباحثين والأكاديميين تمّ إنجازها في العام 2012. وهي تُتيح الوصول إلى كل المحتويات الرقمية التي جمّعها مشروع أوروبيانا المكتبات: «تقدم هذه البوابة مجموعة واسعة من الخدمات المصمّمة خصيصاً لتلبية احتياجات الباحثين. بالإضافة إلى كتلة من البيانات البيليوغرافية المتاحة بشكل طبيعي من خلال شبكة من المكتبات الوطنية. ولهذه الصيغة مجموعة مزايا في مجالات عدّة، كتقاسم الموارد (بين الأساتذة والطلاب، على سبيل المثال)، وقراءة القوائم، وفهرسة النص الكامل وتحديثه... كما أنها تسمح للباحث بأن يطّلع تلقائيا على إضافات و مجموعات تتّصل ببحثه السابق». ما يعني أن أوروبيانا لم تبقَ في إطار تقديم المادة المرقمنة فحسب، بل طورت أدوات جديدة كاستجابة جزئية للتطور السريع، بوصفها مدخلا متعدد التخصصات ومشتركاً بين المؤسسات التي تسعى للوصول إلى أوسع جمهور. كما أنها توفّر للباحثين نوعية عمل راقية: «نحن نعرف من التجربة أن الباحثين سوف يكونوا أكثر متعة لتحسين أبحاثهم بدقة، والتقين من العثور على ما يريدون»[36]، بحسب تصريح أوبريه إيسكاند Aubéry *Escande* (المسؤول عن الإعلام وعن علاقة مكتبة أوروبيانا بالصحافة) يشدد فيه على «أهمية تحديد احتياجات الباحثين والأكاديميين بشكل صحيح قبل إطلاق البوابة الإلكترونية، والتي

آفاق مكتبة أوروبيانا وتطلُّعات القيّمين عليها

بعد النجاح اللافت الذي أحرزته أوروبيانا، أخذ القيّمون عليها يفكرون في انتهاج آفاق عملية جديدة

سوف تكون قادرة على التكيف مع البيئة الرقمية، ومع أساليب عمل المستخدم. وذلك من خلال واجهات برمجة التطبيقات. إن قلب نشاط المكتبة الأوروبي أوروبيانا هو التجميع. ونحن لا نملك المحتوى، وإنما نحن نمنح حق الوصول؛ فما نحاول القيام به هو العثور على أفضل طريقة للوصول إلى تقديم الخدمات المناسبة إلى الجامعات الأوروبية في عموم أوروبا، ولكن إلى كل المهن أيضاً»[37].

إن نجاح المسؤولين عن أوروبيانا والمعاونين معهم في سائر القطاعات الثقافية والفكرية والتقنية، منحهم ثقة جعلتهم يطمحون إلى مشاريع أخرى ممكنة التحقيق في الواقع العملي بشكل حقيقي وملموس، كالمشروع المنتظَر إنجازه في العام المقبل 2020، هو الاهتمام بميدان التربية وإنشاء علاقة بين وزراء التربية ومشروع «إيدوتيك»، ما يسمح بشكل خاص للمعلمين والطلبة بمعرفة إلى إي مدى يستطيعون الذهاب في « تقاسم ونشر أعمالهم. فالبحث يسمح لهم بفرزٍ للنتائج، عبر البحث في النص والصورة والصوت والفيديو، والتحقّق من حقوق البحث (هل يمكن لي استخدامه؟) حسب البلد، من خلال اللغة، ومن خلال مؤسسة شريكة، أو عبر مجمع المحتويات»[38]، وقد تمّ ذلك بإنشاء موقع خاص بالمحتويات الرقمية ذات العلاقة مع التربية كما نرى في التصميم التالي:



وتواصل أوروبيانا العمل على إنشاء فضاء للإبداع، وتعمل على تقديم مقترحات لدراستها وتقييمها ماديا وقانونيا لتدخلها بعد ذلك إلى ميدان البرمجة.

1) جمهور المستفيدين من أوروبيانا:

جمهور واسع ومتنوع بتنوع المحمولات المرقمنة والمتوافرة على موقع المكتبة، وهي تطمح إلى أن يكون جمهورا واسعا وعريضاً يضمّ مختلف الشرائح الاجتماعية والثقافية فجمهور العامة يجد فيه علاوةً على التنوّع وسهولة الاستفادة وبساطة الوصول، يجد الترفيه أيضاً ولذة رؤية الكتاب والشعور به« عبر الشاشة »[39]. وجمهور المطّلعين والباحثين يجدون فيه المواد التي تساعدهم في أبحاثه. وأمناء المكتبات يجدون فيه كل ما يمكّنهم من « متابعة، تطور الرقمنة والاستفادة من الفهارس الذكية التي تعزز الاكتشاف في مجال علم المكتبات والتوثيق»[40]، فقد أدى إثراء أرصدة المكتبة بمحتويات جديدة إلى تنوّع الجمهور بتنوع الآثار المرقمنة، ليشمل الباحثين والطلاب والمعلمين والمؤرخين ورجال الفن والسينما الخ. إذ تسعى هذه المكتبة إلى تقديم جميع جوانب الآثار من المتاحف والمعارض والمكتبات والأرشيف الأوروبي. علاوة على اكتشاف التراث الأثري للعصر الحجري القديم مرورا بالعصور الأخرى وصولا إلى العصر الحديث، بما في ذلك التراث المنقول وغير المنقول، والمناظر الطبيعية الأثرية والمحفوظات الأثرية. كما تتيح مجموعة من المنحوتات من عصر النهضة إلى قائمة السرياليين، ومن فن النحت الروماني القديم إلى الفن المعاصر، تجعلك تستكشف الفنانين والأعمال الفنية من جميع أنحاء أوروبا. وعليه يمكن أن يفتخر المشرفون على مكتبه أوروبيانا بتقديم الماضي المشترك لأوروبا لبناء المستقبل بفضل العديد من مبادرات المقيمين عليها، لأنها كمشروع ملموس تقدم اكتشاف أو إعادة اكتشاف التراث الثقافي الأوروبي، ويحاول هذا المشروع أيضا إحياء ديناميكية الإبداع وتعزيز التعاون والشراكة بين البلدان الأوروبية في المجال الثقافي الذي يساعد في تثمين وتمتين هذا الفضاء السياسي والاقتصادي.

2) هل توجد في أوروبيان محتويات حول العالم العربي؟

هل توجد في أوروبيانا محتويات حول العالم العربي والإسلامي؟ الإجابة على هذا السؤال تقتضي فهم أهداف ومشاريع هذه المكتبة التي تقدم الإرث الثقافي لأوروبا، وهو إرث غني ومتداخل مع ثقافات وحضارات أخرى من ضمنها العالم العربي الإسلامي، وبالتالي فالتعريف به ليس من مهامها، بل تضع ما تمّت رقمنته في المكتبات الوطنية الأوروبية من كتب ومحتويات سقطت في الحقل العام، وما كتب أو حقّق أو رسم أو اقتني ويتناول العالم العربي، ومعظمه باللغات الأوروبية، وعلى مقدمها اللغة الإنجليزية ثم اللغة الفرنسية، نظرا إلى العلاقات السياسية والاقتصادية بين أوروبا والعالم العربي الإسلامي. ولا ننسَ أن فرنسا وانجلترا استعمرتا مناطق من هذا العالم ورصدتا لذلك أرشيفات وكتابات وأفلام وتحقيقيات صحفية. هذه المواد نجد بعضها متوافراً على موقع أوروبيانا، علاوةً على كتابات رحّالة عرب حول أوروبا، باللغتين الفرنسية والإنجليزية، تمت رقمنتها. باختصار ما هو متوفر على شكل رقمي في هذه المكتبة نابع من العلاقات الدبلوماسية الغربية العربية، ومن ضمن المعطيات التاريخية كمشاركة المغاربيين في الحربين العالميتين، أو المطامع الاستعمارية في مغرب العالم العربي ومشرقه.

فعند البحث تحت عنوان العالم العربي، على موقع أوروبينا، نجد أكثر من 500 كتاب، كما نجد مراجع شتّى في مجال الصورة، والفيديو، وآثار، ورسومات، ويعود معظم هذه المحتويات إلى فترات قديمة، وبلغات أوروبية متعددة موجودة ضمن مقتنيات المؤسسات المشاركة في هذه المكتبة التي يمكن تصفّحها على الموقع:

- http://www.europeana.eu/portal/fr/search?page=4&q

لم نجد أثراً للمؤسسات العربية الناشطة في الغرب كشريك لهذه المكتبة، ربما لأن ما تقدمه ما زال حديثا ولم يدخل في الحقل العام، وأن ما هو موجود لديهم من كتابات قديمة متوفرة في المكتبات الوطنية الغربية، فاستغنوا عن التعامل مع هذه المؤسسات العربية. وربما لأن هذه المؤسسات لم تعلن نيتها في العمل مع هذه المكتبات لكي تكون ضمن هذا المشروع الأوروبي الهادف إلى إيصال الموارد البيبليوغرافية والرقمية الآتية من المكتبات الوطنية في أوروبا ومن المؤسسات الأوروبية المشاركة فيها.

خاتمة

تعتبر تجربة أوروبيانا من بين التجارب الناجحة، لأن المسؤولين عنها استطاعوا أن يقفوا في وجه زحف «غوغل» الأمريكي على محتوياتهم برقمنتها بطريقة ربحية، لا تمت بصلة إلى تطلع الأوروبيين الذين أرادوا توفير المحتويات للمستفيدين مجانا. فقد كان جون مونيه *Jean Monnet* رجل الأعمال والسياسي الفرنسي الذي قاد حركة توحيد أوروبا الغربية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي ولذا فقد لُقِّب ب«أبو المجموعة الأوروبية» كان يقول: «لو أُعيد التفكير في بناء الوحدة الأوروبية لوَجَبَ علينا أن نبدأ بالثقافة»، لِما للثقافة من أهمية في التقريب بين الناس وخلق جسور التواصل والحوار وتبادل الأفكار. لقد غدت مكتبة أوروبيانا بمثابة مكتبة رقمية أوروبية، بعدما كانت مجرّد حلم تحقق بفضل تضافر جهود الأوروبيين جميعاً.

وبهذا الجهد المشترك أنتقل مشروع أوروبيانا من الحلم إلى اليقظة ووفر لجميع عشاق الفن اكتشاف مجموعة ضخمة من أكثر من 58 مليون وثيقة وجعل ثروات مئات المتاحف والمكتبات في مختلف بلدان المجتمع الأوروبي في متناول الجميع.

أ.د. مرسي السيد مرسي الصباغ - مصر

البطولة والتمرد في الوجدان الشعبى المصرى
موال أدهم الشرقاوى أنموذجا


صورة موجودة حالياً في متحف الشرطة لأدهم الشرقاوي وهو طالب في عام 1917

البطولة تعني الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عمن حوله من الناس العاديين ارتفاعا يملأ نفوسهم له إجلالا وإكبارا. هذه البطولة تبدأ من اللحظة التي يتمرد فيها البطل على ما هو سلبي في مجتمعه ويسلك مسلكا يحطم به هذا الواقع السلبي.

وقديما - وكما تحكي الأساطير والملاحم الاغريقية والفرعونية - كان البطل يعد شخصا مقدسا، بل كان يظن أنه من سلالة الآلهة وكان هبة للناس حتى لا يقعوا فريسة لمن سواهم، لذلك كانوا يقفون أمامه مذهولين لما كان يمتلك في رأيهم من الخوارق في البسالة وقتال الأعداء، ومن ثم عبدوه - خاصة في عهود الإنسانية الأولى - وتلك فترة أطلق عليها فترة عبادة الأبطال حين كانوا رموزا لقوى خفية غيبية مجهولة. (1)

أما العـرب فقد عرفـوا البطولة من الواقـع وحقائقه لا مـن الخيال وخوارقـه، وهـي بطولة تسـتند على قوة الجسـد والبأس الشـديد لدفع غائلة الوحـش والقبائل المجـاورة، ومعـه عـدة القتـال كي تعينـه علـى النصر، وكلهـا من صنع يـده لا من صنع الآلهة (الدرع والسـيف والرمح والقوس والسـهم) حتى الخيل كانـت من الواقع لا مـن السـماء حيث تربـت في أحضـان الأبطـال وكأنها جزء من نسـب البطـل إلي أبيه وقبيلته وعشـيرته، وتلك تسـمى البطولة الحربية.

ولـم يقف العـرب ببطولتهـم عند جانبهـا الحربي بل اتسـعوا في المعـنى حـتى وجدنـا البطولة النفسـية وهي بطولة قوامهـا الصبر على الشـدائد واحتمـال الصعاب والعـزة والكرامـة والحـزم في اتخـاذ القرار قبـل أن تفلت الفرصـة من يد مالكهـا، وكذلك البطولـة الخلقية والتي قوامهـا قـوة العفـة والشـرف في الحـرب وعنـد المغانم وجمع الأسـلاب، وقـوة في المثل الخلقيـة العليا، فكل شئ في المعـارك مباح إلا عارسـبي النسـاء، وكل شئ إلا انتهاك العرض وحرماتـه، وقوة في إكرام الضيف وإشـباع الجائع والحماية من كرب التشـرد في متاهـات الصحراء وخاصة حـين يلجأ اليه أي مسـتجير.

وفي المأثـور الشـعبي إذا كان إجمـاع الشـعب علـى شـخصية ما فـإن ذلك يدل علـى مدى اعجابـه بها الأمر الـذى يجعلـه يكـثر مـن ترديد سـيرة هـذه الشـخصية ومن ثـم يتحقق الانتشـار النـاتج عن التناقل الشـفاهي والتحاكـي عمـا يصدر منـه أو يسـند إليـه ... وتتدخل طبيعـة الأسـلوب في تلك المرويـات بحـواش وإضافات تزيـن السـياق وتجـذب السـامع ثـم يتدخـل الخيـال فيزيـد الأحداث، وكلمـا زادت هذه المرويـات ودارت على الألسـنة كلما تضخمت سيرة تلك الشـخصية بما يرضي المزاج الشـعبي ويلـبي الأحتياجات النفسـية.

اذا فالبطـل الشـعبى هـو تصـور خيـالي لشـخصية حقيقيـة ... لكـن ليـس مـن الضـروري أن تكـون شـخصية البطـل شـخصية حقيقيـة عاشـت في الواقـع التاريـخي بصـورة بـارزة أو شـخصية كان لهـا دور بـارز في سـجل التاريـخ.

والتاريـخ بصفـة عامـة ملـيء بشـخصيات فاقت أعمالهـا مشـاهير التاريخ أنفسـهم ورغم ذلـك لم تحظ بما حظيـت به شـخصيات البطولـة الشـعبية كما أنه ليس مـن الضـروري أن تلك الشـخصية هي شـخصية سياسـية أو حربيـة أو مـا شـابه ذلـك، وإنما قـد تكون شـخصية البطل الشـعبي هي شـخصية رجل من وجهة نظـر القانـون مجرم أو خـارج علـى القانـون (متمرد) في حين أنها في عرف الشـعب شـخصية البطـل الذي حقق لـه المكاسـب من خـلال بطـولات أعجبتـه فتغنـى بها مثل علـي الزيبـق في الأدب العربي وروبين هـود في الأدب الأنجليـزي وأرسـين لوبـين في الأدب الفرنسي

ومن هنا فشـخصية البطل ليسـت هي الشـخصية المثاليـة التي تتسـم كل أعمالهـا بالنبل والجـلال ولكنها شـخصية انسـانية عاديـة تتأرجح أفعالها بـين الصحة والخطـأ بـل أنـه زاد على ذلـك أن سـمة البطولـة التى أسـندت إليـه إنمـا جـاءت مـن روح الشـفقة عليـه والتعاطـف معه

وبالطبع فإن اختيار شـخصية البطل الشـعبي لايتم في حياتـه أو عصره ولكنهـا تنبثق بعد عـدة أجيال عندما يشـعر الشـعب أن مآثر هذه الشـخصية توافق تطلعاته وتحقـق آماله وأحلامه وتتوفـر لها المقومـات التى تؤهلها للتحول في ذهن الشـعب إلى شـكل بطولي[1].

اذا فالبطل الشـعبي هو نتاج لواقع الأمـة الأجتماعي والثقـافي بصـورة تمـتزج فيهـا امتزاجـا تاما خاصـة وأن الواقـع الاجتماعـي أهـم عناصـره السياسـة، والواقـع الثقافي أهـم عناصـر الدين[2].

أمـا التمـرد فيدور حـول الرفـض والعصيـان وعدم الخضوع ومجـاوزة الحد المسـموح به أو المقبـول، حيث ينشـأ التمـرد عندما تتجـاوز الأمور حـدا ما، بـأن العبد الذي اعتـاد طيلـة حياته تلقـي الأوامر من سـيده، يرى فجـأة أن الأمر الجديـد الصادر إليه غـير مقبول، فيصرخ قائـلا : لا، فهـذه «الـلا» تعـني أن الأمـور مقبولـة عند هذا الحـد، ومرفوضة فيمـا بعده، وتعني أيضـا أن هناك حـدا، يجب ألا تتخطـاه، فحركة التمرد تسـتند إلى رفض قاطـع لتعدٍ لا يطـاق، لذلك فالتمرد يكون مقترنا بشـعور

الإنسان المتمرد بأنه على حق، إلى جانب النفور من المتعدي الغاشم. ويرى – أيضا – أن كل تمرد يحتوي ضمنيا على قيمة ما، فالحرية قيمة، والعدل قيمة، فالعبد عندما يرفض الأمر المهين الصادر عن سيده، يرفض في الوقت نفسه حالة العبودية[3].

وعلى الرغم من أنّ للتمرد دلالته اللغوية المعروفة التي حددتها معاجم اللغة فإن للتمرد دلالته الفكرية وأنماطه السلوكية، إذ يكتنف التمرد بعدان جوهريان: أولهما: الحرية، وثانيهما: الخصوصية الفردية، إذ لا يمكن أن يتحقق التمرد دون إحساس المتمرد بضغوط القهر بكل أنماطه، ومحاولته النزوح والخروج على أنماط القهر هذه، ولذلك يسعى إلى حرية تكسر أنماط القهر، كما أنّ خصوصية الأداء والفعل معبرة هي الأخرى عن هذا الكسر بمعنى أنّ الخصوصية الفردية للمتمرد تقوده إلى خصوصية فعله.

ويلتقي التمرد بالبطولة في كونهما يسعيان إلى تغيير الواقع، ويبدو أنّ أسبابا قوية تدفع إليهما، بحيث يصل الأمر إلى درجة من التأزم، ومن ثم تستخدم القوة أداة للوصول إلى الهدف، إنّ المتمرد يؤمن بعدالة قضيته التي يسعى من أجل تحقيقها في الواقع، كتمرد المضطهدين والمسحوقين بسبب الظلم والاضطهاد، أو تمرد الفقير لما يفرضه المجتمع عليه بسبب التفاوت الاقتصادي الفادح. وكذا التمرد الكامن في سلوك المراهقين وهذا أكبر مثال للتمرد على سلطوية المجتمع، ومحاولة لفت الإنتباه بهدف أو بدون هدف، فعادة يكون بلا هدف فقط كي يعرف الناس أنه موجود وموجود بقوة... وقليلا ما يكون بهدف قد يراه المجتمع هدفا ساميا وفي مرحلة المراهقة يمر بعض الأشخاص مرحلة مراهقة فكرية... هدفها التمرد على الأفكار الموروثة والمألوفة، وقد تطول هذه المراهقة لتمتد إلى أواخر العمر... أو حتى إلى الموت هذه المراهقة لا تأتي من فراغ، بل بسبب وجود دوافع تجبر الشخص نفسه على التمرد والمعارضة، أو الخنوع والذلة. قد تكون حواجز وضعت في وجه هذا الشخص لتحقيق رغبة معينة... فتمرد ليحطمها، قد تكون أخطاء مجتمع يراها الشخص من وجهة نظره على أنها أخطاء لا بد من إعلانها أو حلها

وهناك من يتمرد لأجل التمرد، يصرخ لكي يراه الناس، يعلن أخطاء موجودة ويعلمها الكثيرون لكنهم يخجلون أو يخافون من نتائج إعلانها. هنا قد يكون الصراخ والتمرد بحسن نية.. وأحيانا يكون لاكتساب شهرة وشعبية[4] وأدهم الشرقاوى هو رمز بطولي مصرى تمرد على ما هو سلبى في مجتمعه حيث قتل عمه ظلما فثأر لمقتله ومن ثم كان في نظر القانون مجرما، وخارجا


اللطائف المصورة
AL LATAIF AL MUSAWARA
(العدد ٣٥١) (السنة السابعة)
مصرع الشقي الشرقاوي الشهير
وحكاياته الكثيرة

2

مجلة اللطائف عام 1921 والتى نشرت إثر مقتل أدهم الشرقاوى

على القانون (متمرد) إلا أن الوجدان الشعبي تعاطف معه وسلك معه مسلكا يحطم به واقع الظلم والقهر والعبوديه الذى كان سائدا في هذا المجتمع، والملاحظ الأكيد أن الرواية الرسمية تخالف الرواية الشعبية ففور أن عرف أدهم بمقتل عمه وجه الاتهام إلى الحكومة ورفع قضيته للثأر من الحكومة.

كما أن أدهم لم يكن الشخصية المثالية التى تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ولكنه شخصية انسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ بل أنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التى اسندت اليه تثير في الناس روح الشفقة عليه وتدفعهم الى التعاطف معه.

وتتوالى الأحداث بالقبض عليه ليحكم عليه بالاعدام الا أن الأهالى دفعوا مئة جنيه وحولوا حكم الإعدام الى سجن سبع سنوات، لكنه هرب من السجن، وطلبت السلطة القبض عليه حيا أو ميتا. صحيح تعرف على القاتل في السجن وقتله، إلا أن ذلك لم ينه القضية وبعد هروبه قتل صهر وزير الأوقاف، لتبدأ سلسلة من المعارك ولا تنتهي إلا بمقتل أدهم نفسه بعد تدبير مؤامرة شرطية له ليقتله - وفق الرواية الحكومية - (رجل بوليس)، - ووفق النص الشعبي - (صديق خائن) والدلالة في الحالتين واضحة فالقاتل من الشعب ونفذ أوامر أعداء الشعب... إنها الخيانة... تستوي عندها الصديق الخائن أو رجل البوليس الخائن

رمزية البطولة والتمرد في التاريخ المصري:

الأدب والتاريخ من أكثر علوم الإنسان ومعارفه ارتباطا بالإنسان[5] فبينما التاريخ يرصد أفعال الإنسان ومنجزاته في رحلته عبر الزمان.. يهتم الأدب بتسجيل عواطفه وانفعالاته، لذلك فالتاريخ والأدب صنوان لا يفترقان بل أن الفلاسفة الذين يسلكون الأدب مع الفنون الجميلة لا يستطيعون ذلك إلا برده إلى مفهوم التاريخ، والآثار الأدبية الأصلية نفسها وثائق تاريخية لا يرقى إليها الشك ولا يستغنى عنها المؤرخ البصير، وليس هناك أدل على ذلك من تلك الآثار الأدبية التى لا تفهم إلا على أساس من التاريخ أي اذا فهمت الظروف التاريخية المصاحبة لتلك الآثار إلا أن التاريخ المقصود هنا ليس كسائر التواريخ التى نعرفها وإنما الذي يتحدث عن المجتمع البشري من حيث هو مجتمع متبلور في نشأته ونموه، وهذا الضرب من التاريخ هو ما يمكن أن يطلق عليه التاريخ الإجتماعي.

والتاريخ الاجتماعي هو أحوال المجتمع عبر التاريخ سواء من حيث دراسة التركيب الاجتماعي والبناء الطبقي وتاريخ الطبقات والعادات والتقاليد والحرف والصناع والأسواق والبنيان السكاني وعوامل الزيادة والنقصان، كما يدرس أوضاع الأقليات وعلاقتها الاجتماعية والسياسية، وفضلا عن ذلك يدرس القيم والمثل والأخلاقيات التي تحرك المجتمع في عصر ما من عصور التاريخ.

بيد أن التاريخ الاجتماعي يهتم أيضا بالجوانب السياسية والاقتصادية في حياة المجتمع وذلك من حيث تأثيرها على حركة المجتمع، ولكن مصادر المؤرخ الذي يعمل في مجال التاريخ الاجتماعي تختلف عن مصادر المؤرخ الذي يهتم بدراسة التاريخ السياسي أو الاقتصادي أو العسكري

ففي مجال السياسة والاقتصاد والحرب يمكن الاعتماد على المصادر التاريخية التقليدية مثل الوثائق بكافة أنواعها وشهادات المؤرخين، ولكن الأمر يختلف عند دراسة المجتمع من حيث علاقات الناس بعضهم ببعض في إطار ظروف تاريخية معينة

وبالطبع فإن من يبحث في التاريخ الاجتماعي لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يتجاهل التراث والمأثور الشعبي الذي سيكشف بدوره عن انسان العصر بآماله وهمومه وبنجاحه واخفاقه وبقيمه ومثله وأخلاقياته فضلا عن الأفكار التى توجه حركته والرؤى الاجتماعية التى يرى من خلالها العلاقات والأمور في الكون، وهذه كلها أمور لا نجد لها أثرا نهتدي به في المصادر التاريخية التقليدية التي لم تفقد أهميتها بسبب هذه المصادر الجديدة.

وعليه فإن التراث والمأثور الشعبي يحملان بين طياتهما ما يعبر عن رأي الناس الحقيقي في حوادث التاريخ وأشخاصه ويجسدان رأي الجماهير بتفسيرهما لأسباب الحوادث التاريخية التي تركت تأثيرا عميقا في حياتهم.

لذلك.. فإنه عند حديثنا عن أي أمر بطولي أو حالة تمرد في تاريخ مصر لابد وأن نشير الى ما يحمله التاريخ المصري الطويل من قصص الكفاح المرير ضد المستعمر[6] الأمر الذي جعل لهذا التاريخ قيمة ومن ثم فكان بمثابة المعين الذي لا ينضب من البطولات لما فيه من تمرد على سلطة الأجنبي وما فيه من صراع دار بين أبناء الوطن والأجانب ولما حمل من أحداث وشخصيات تعكس ضيق الناس من الاستبداد والظلم والتخاذل واضطراب الأمور والعجز عن مواجهة الخطر المتزايد يوما بعد يوم .....

هذا التاريخ حمل بداخله أبعادا مختلفة لهذا الكفاح:

1. **البعد العسكري**: وهذا يظهر في تلك الثورات الملتهبة التي قامت ضد الاستعمار والإقطاع حيث كانت تنبئ عن أن حدثا هائلا سيقع وأن الصبر الطويل قد أذن بانفجار مجيد بالإضافة إلى الثورات الجانبية التى امتدت إلى كل شبر من أرض مصر.

2. **البعد الديني**: وهذا ظهر في دور رجال الدين وخطبهم الملهبة للحماس والمدعومة بآيات من القرآن واحاديث من السنة وصورة الأولياء الذين انقاد خلفهم الشعب بعد كراماتهم التى ظهرت في البطولة والحماسة المذخورة واحتمال الصعاب ومواجهة الأخطار كدافع إلى لقاء الموت دون تهيب فإما النصر وأما الشهادة وكلاهما في سبيل الله والوطن.

3. **البعد الاجتماعي**: وهذا تمثل في نظام العبودية والسخرة الذي طال المعدمين من فلاحي مصر بصورة وصلت ذروتها في حفر قناة السويس ثم امتد بعدها فترة ليست بقصيرة في صورة عمال التراحيل الأمر الذي أفرز الفقر والجهل والمرض بدءا بداءات البلهارسيا والجذام والعجز والشيخوخة المبكرة وما إلى ذلك.

4. **البعد العاطفي**: وهذا ما كان يستند إلى قصص الحب التى كانت تجعل الأبطال أفرادا متميزين ينطلقون بدافع الحب مستغلين الشجاعة وسرعة البديهة من أجل الوصول إلى الهدف الأسمى.

ولعل هذه الأبعاد تتضح في صور البطولة والتمرد عبر فترات التاريخ المختلفة والتى سجلتها كتب التاريخ واهتم بها المؤرخون ببحث حركات التمرد التي اشتعلت ضد الوجود الأجنبى سواء من عهد الفراعنة وحتى زمن ليس ببعيد من التاريخ.

- فالهكسوس تسللوا إلى مصر، في عهد الفراعنه، وأغاروا عليها وبدأوا يتدخلون في شئون مصر عاملين على تفرقة صفوف الشعب، وإخماد قوته، وإضعاف كلمته، وراح هؤلاء القوم يظلمون الناس، وينهبون أقواتهم، ويسرقون أموالهم، ويشردون أبنائهم، حتي عم الغضب والسخط جميع أنحاء البلاد، ولم يكتف هؤلاء الدخلاء بكل ذلك، بل راحوا يسخرون من عادات المصريين وتقاليدهم الأمر الذى جعل أمراء مصر يشعرون أنه لم يعد للصبر أي مكان وعلى رأسهم (سقنن رع) ومن بعده أخوه (أحمس) اللذان تمردا وقادا حملة تأديب وطرد الهكسوس من مصر بشكل بطولي.

- وفي 1244م شن الصليبيون هجوماً برياً ضخماً على مصر، ولكنهم هزموا هزيمة منكرة عند غزة على يد الأمير ركن الدين بيبرس مما مكن المسلمين من فرض سيادتهم الكاملة على بيت المقدس وبعض معاقل الصليبيين في الشام.

- في عام 1249 قام الصليبيون بحملة ثانية على مصر بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا في عهد السلطان الأيوبي الصالح نجم الدين أيوب والذي توفي أثناء احتلال الصليبيين لثغر دمياط في شمال مصر حيث بدأت الحملة باستيلاء الصليبيين على مدينة دمياط ثم حاولوا الزحف نحو القاهرة، إلا أن قوات المماليك استطاعت إلحاق الهزيمة بهم عند مدينة المنصورة ثم فارسكور وآلت الحملة

إلى الفشـل وتم أسـر الملك لويس التاسـع وانتهت برحيـل الصليبيين عـن مصر.

- وفي أثنـاء الاحتـلال العثمـاني لمصـر تـأتي أولى الاضطرابـات الـتي قادهـا الشـيخ عبـد الدايم بن أحمـد بـن بقـر، شـيخ العـرب في إقليم الشـرقية، وذلـك في عـام 924هـ/1518م، بعدما خـرج عن طاعـة والي مصـر خاير بـك. وكان من قبـل قد خرج عـن طاعة السـلطان المملوكي قانصـوه الغوري من قبـل، ومما يلفت النظـر أن حركة التمـرد التي قادها المماليك بزعامة جانم السـيفي وأينال السـيفي عام 928هـ/1522م، لم يوضّح المؤرخـون الذين أرّخوا لهـا الدوافـع التي من أجلها قـام المماليك بهـا، ويأتي على رأسـها عداء الأمراء المماليك للسـلطة الحاكمة الجديدة، وإحساسـهم بفقـدان امتيازاتهـم، وأنهم أصبحـوا أتباعـاً بعدما كانـوا متبوعين.

وفيمـا يخـص حركـة التمـرد الـتي قادهـا والي مصـر العثمـاني أحمـد باشـا الخائـن، فقـد أهمـل المؤرخـون السـبب الـذي دعـاه للقيـام بهـا، وهـو حقـده علـى الصـدر الأعظـم إبراهيـم باشـا الـذي سـلبه هـذا المنصـب مـن وجهـة نظـره، فقـرر الانتقـام منـه ومـن الدولـة بإعـلان اسـتقلاله بمصـر وتحالفـه مـع شـيخ العـرب في إقليـم الشـرقية عبـد الدايـم بـن بقـر.

أمـا النتائـج الـتي ترتّبـت علـى تلـك الحـركات فقـد أسـهبت الروايـات التاريخيـة في سـردها، وكان أهمهـا إصـدار السـلطان العثمـاني سـليمان القانـوني مجموعـة مـن التنظيمـات الإداريـة والقوانـين مـا سُـمى «بقانـون نامـه مصـر»[7].

- وفي 1798 قامـت ثـورة القاهـرة الاولى بعـد قـدوم الحملـة الفرنسـية حيـث لـم تنخـدع الجماهـير بتظاهـر نابليـون بالتقـوى وتقربـه للمسـلمين بمنشـوراته الهزليـة، ولـم يـر شـعب مصـر في حملـة الفرنسـيين إلا جيشـا محتـلا لا يختلـف عـن الحملـة الصليبيـة السـابعة بقيـادة لويـس التاسـع الـتي ضربـت شـواطئ دميـاط منـذ أكـثر مـن خمسـة قـرون، لـذا خـرج المصريـون بـكل مـا لديهـم مـن سـلاح وشـوم وحـراب علـى الجنـود الفرنسـيين يقتلونهـم وتحصنـوا بأسـوار الحـارات وفي الأزقـة، ونصبـوا المتاريـس علـي مداخلهـا، ولكـن فاتهـم أن يحتلـوا الأماكـن المرتفعـة المطلـة علـي الحـارات. فسـارع نابليـون باحتلالهـا ونصـب مدافعـه فـوق مـآذن جامـع السـلطان حسـن، وانهالـت القنابـل منـه ومـن القلعـة علـي جامـع الأزهـر، مبعـث الثـورة، وكل مـا يحيطـه مـن بيـوت وحوانيـت، إلا أن أقاليـم مصـر تلقـت جيـش نابليـون المتوغـل في الدلتـا والصعيـد بمقاومـة شرسـة لا تلـين، اضطـر الفرنسـيون معهـا للحـرب والقتـال مـن قريـة إلي قريـة ليخضعـوا أقاليـم مصـر، واسـتخدموا القتـل والنهـب والسـلب والتحريـق والتنكيـل لكسـر روح المقاومـة، فنجحـوا حينـاً وفشـلوا في كثـير مـن الأحيـان، ووعـى المصريـون الـدرس وعرفـوا أن الاحتـلال هـو الاحتـلال مهمـا تلـون بألـوان مبهجـة مـن تقـدم علـمي أو إداري أو تنظيـمي، فالتقـدم إن لـم يـأت بأيـدي وعقـول أهـل البلـد، فسـوف يـأتي تفضـلاً مـن السـيد المحتـل إلي العبيـد أو يـأتي مشـروطاً بخلـع عبـاءة الهويـة المصريـة.

- ثـورة عـرابي وهـذه كانـت بمثابـة تمـرد ضبـاط الجيـش المصـرى ضـد الخديـوى والانجليـز مطالبـين بفتـح ملفـات وطنيـة مهمـة منهـا تحسـين أوضاعهـم الاجتماعيـة وأن تكـون قيـادة الجيـش وطنيـة وزيـادة عـدد الجيـش وتشـكيل مجلـس النـواب بمطالبـة شـعبية بالإضافـة إلى إلغـاء التدخـل الأجنـبي السـافر في البـلاد المتمثـل في الرقابـة الثنائيـة وصنـدوق الديـن الـخ.

- أمـا ثـورة 1919 فهـى ثـوره شـعبية وسياسـية في عهـد الملـك فـؤاد الأول كان هدفهـا الأسـاسي هـو المطالبـه بالاسـتقلال عـن بريطانيـا، وشـاركت فيهـا كل الطبقـات والطوائـف في مصـر مثـل الفلاحـين والموظفـين والحرفيـين والطلبـه والنسـاء. حيـث أحيـت في المصريـين شـعورهم القـومى وأحاسـيس العـزة بأمجـاد مصـر وتاريخهـا.

دلالات البطولة والتمرد في المأثور الشعبي:

وإذا كان التاريخ قد حمل لنا الواقع او جزءا من هذا الواقع في الكفاح المصري الطويل ضد المستعمر فإن المأثور الشعبي قد حمل لنا جانبا من هذا الواقع ألا وهو جانب الانفعالات النفسية والرؤى العاطفية لحدث تاريخي مثل الأحتلال الاجنبي لأرض عربية أو ظاهرة أفرزها التاريخ على أرض الواقع فاحتفظ بها الوجدان الشعبي بين لفائف الخيال مثل استبداد الباشوات وتمرد الوطنيين ضدهم.

من هذا المنطلق تلقى الفنان الشعبي أحداث وصور البطولة والتمرد لدى أبناء الشعب وتلقف كل دقائق التاريخ وصاغها صياغة وجدانية فعبر عن رأى الناس الحقيقى في التاريخ وأحداثه وأشخاصه فبرزت لنا أشكال المأثور الشعبي المختلفة تحمل روح البطولة والكفاح والتمرد والعصيان على كل الصور السلبية في مجتمعاتهم.

ولعل أبرز أشكال المأثور الشعبي سيرة عنترة ذلك العبد الأسود الذي رفض العبودية والموقف الاجتماعي المتدني الذي فرضه عليه لونه وتصبح سيرته الشعبية تمردا إيجابيا علي الواقع الذي فرق بين الناس على أساس اللون أو الأصل فحقق ذاته بالزواج من ابنة عمه عبلة العربية الأصل البيضاء البشرة وتمكنه من القضاء الطبقية المتمثلة في العبودية والتفرقة العنصرية ليصبح أول صرخة تمرد ضد النزعة العنصرية، كذلك السيرة الشعبية «ذات الهمة» تلك السيرة التي تمثل تمردا إيجابيا علي وضع المرأة المتدني أيضا في المجتمع العربي وربما في المجتمع الإنساني كله - بل وتصبح أول صيحة تمرد على التفرقة التي فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوطة بين الرجل والمرأة على أساس نوع الجنس، وأيضا سيرة الظاهر بيبرس والتي تعد امتدادا تاريخيا لسيرة الأميرة ذات الهمة حيث وجدت في ظروف وجد العرب فيها أنفسهم وقد أحاط بهم الصليبيون من كل جانب يغزون أرضهم والتتار يحرقون ديارهم والمجاعات تقصف بهم وقد تولى أمرهم من ليسوا منهم (حكام مغتصبون وساسة متآمرون) والشعب في كل هذا هو الضحية وحامل الغرم لذا جاءت السيرة ببطل تمرد على كل ما هو حوله من أوضاع فضم الصفوف ولم الشمل وواجه الخطر المحدق بالبلاد.

لذا فالثقافة التي قدمتها السيرة الشعبية منذ البدء هي ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها ولا يرضاها منهجا وأسلوبا للحياة ومحاولة لتغيير هذه الأوضاع عن طريق سيرة البطل في السيرة الشعبية تلك التي تحدد معالم البطولة والتي لا ترتبط بالتفوق الجسدي أو المهارة الفردية وحدهما، وإنما ترتبط أساسا بالفعل الجمعي من أجل تحقيق الهدف العام - فالبطل في السيرة الشعبية يتحرك دائما في كوكبة من الأبطال المساعدين مما يجعل بطولته جماعية لا فردية، بطلا قوميا.

فهي إذن دعوة إلي التمرد الجمعي على الأوضاع القائمة ودعوة تصل عن طريق الفن إلى كل قلب وعقل ووجدان جموع الشعب.

من هنا كان هذا الموقف الرافض للسيرة الشعبية في البداية، هذا الموقف الذي تحول من الرفض إلي المنع والحجب الكامل عن المتلقي لها إلا بالقدر الذي سمح به الحاكم - عندما تحولت بعض السير الشعبية إلى أعمال مسرحية مثل الزير سالم، علي الزيبق، أبي زيد الهلالي وغيرهم. وكلها أعمال مليئة بالإسقاطات السياسية المعاصرة التي تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ومع كل هذا عاشت هذه السير الشعبية عبر العصور رغم كل هذه المحظورات والحروب التي استهدفتها.

كما حفل الأدب الشعبي الشفهي والمدون بحكايات تلك الفئة من المتمردين الشعبيين المعروفين بالشطار والعياريين حيث شاعت تسميتهم علي هذا النحو في تراثهم الأدبي، وكما عرفناهم في قصص «ألف ليلة وليلة»، فقد عكس عبر سيرتهم العقل الجمعي معاناته السياسية ورسم تصوره لما يتمني أن يكون عليه المجتمع، فاستقروا في الوجدان الشعبي، وتعد كإجماع الباحثين قصص «ألف ليلة وليلة» واحدة من أثمن ما



2

محمد خليل قاتل أدهم الشرقاوي

جمع لحكايات الشطار ومغامراتهم، وفيها يوجد نمطان من أنماط اللصوص، أحدهما قوامه قطع الطريق، والآخر اللصوص الظرفاء من الشطار والعيارين الثائرين المتمردين، وكان نجمهم «علي الزيبق»، ويرى «د. النجار» في كتابه «الشطار والعيارين» بسلسلة «عالم المعرفة» الكويتية أن السير والملاحم الشعبية ارتقت ببعض أبطال الشطار، والعيارين إلى مرتبة البطولة الملحمية المطلقة، الأمر الذي يراه إثباتا لمدى تعاطف الوجدان القومي مع تلك الفئة، فسيرة «حمزة البهلوان» استوعبت بطولة شطار العراق ضد النفوذ الفارسي، حتى أصبح صاحب أول حكومة للأمة العربية بأسرها في التاريخ، مثلما استوعبت سيرة «الظاهر بيبرس» شطار مصر والشام وسيرة على الزيبق شطار مصر.. هذه الفئة من أبناء المجتمع ممن سدت أمامهم السبل الشرعية المشروعة في المجتمع لم يجدوا إلا أعمال اللصوصية والشطارة والعيارة سبيلاً لإثبات وجودهم الاجتماعي، والتعبير عن كيانهم، كما أنهم يحملون في هويتهم تناقضاً، فهم وإن كانوا كذلك، إلا أنهم من تزعموا حركات المقاومة الشعبية في بغداد ودمشق والقاهرة ضد الغزاة المحتلين المستعمرين، وهم من عبروا عن النزعة الوطنية في مواجهة المحتلين بعد أن استسلم لهم الحكام وأعيان المجتمع، بل يري «د.النجار» أن هذه الشخصيات التي شملتها حكايات «ألف ليلة وليلة» وسيرة «علي الزيبق» و«حمزة البهلوان» لم تكن شخصيات خيالية وإنما كانت شخصيات حقيقية تمتلك واقعاً تاريخياً لا يختلف عن واقعها الفني، أما خصوصية «حمزة البهلوان» وتابعه «عمر العيار» فلأن سيرتهما تؤرخ لجذور فكرة القومية العربية الإسلامية في مواجهة القومية الفارسية المتغطرسة وتعكس مدى تغلغل الكراهية التي في قلوب العرب للفرس ومدي استهزاء الفرس بالعرب واعتبارهم أجلافاً غير جديرين بأي فضل أو مجد. إن سيرة هؤلاء المتمردين من الشطار والعيارين الذين رفضوا الخضوع لسلطة الحاكم الاجنبي الفارسي والبويهي والتركي، وأعوانهم من بني وطنهم، واحتموا بالجبال والقلاع، سقط قيدهم من ذاكرة التاريخ، إلا أن الذاكرة الشعبية حفظت سيرتهم علي نحو بطولي يطرح قضية سياسية متداولة عبر التاريخ من أخطر قضايا المجتمع، حيث تسجل «سيرة حمزة البهلوان» قيمة العقل الجمعي الشعبي في تحقيق فكرة التضامن الاجتماعي، والتمرد علي الأوضاع السائدة.

بينما خصوصية علي الزيبق فتحكي قصة «فساد» كبيرة يشترك فيها كل أطراف السلطة، ابتداء من الخليفة وانتهاء بالعسكر والعسس، والكل في دائرة الفساد مشترك، ومن كثرة الفساد أصبح «حاميها حراميها» قولاً وفعلاً، والمسئول عن حفظ الأمن والملقب باسم «المقدم» صلاح الكلبي، أراد الوالي تجنب فساده وسرقته فجعله على رأس جهاز الأمن ليضمن أنه لن يسرق إلا بإشرافه وتحت رعايته ومن ثم كان احتلال «الزيبق» لهذه المكانة المتميزة في عقول المصريين وقلوبهم جاء نتيجة ما يمثله هذا اللص المتمرد الشريف من تحقيق قيمة العدل، المبني على أساس أن الجزاء من جنس العمل، فكما تسرق السلطة أقوات الناس وأحلامهم، يسرق الزيبق ممثل الناس السلطة التي استولت على الثروات بالبطش والطغيان، وما «الزيبق» إلا مندوب لإعادة توزيع هذه الثروة المنهوبة.

أما سيرة «الزير سالم»[8] فتروي أن قوم الزير سالم كانوا يعيشون في أمن وطمأنينة إلى أن وفد عليهم التبع حسان من اليمن فاغتصب أرضهم وصلب أميرهم ربيعة والد الزير سالم وقد انتقم كليب من التبع حسان حين أراد أن يتزوج من خطيبته جليلة بنت مرّة وهي ابنة عمه وقتل كليب حساناً ونصب نفسه ملكاً على أرض بكر وتغلب وطمع جساس في الملك وشجعته على ذلك سعاد أخت التبع حسان وحدث أن رمى كليب ناقة للبسوس بسهم فأرداها فاستغاثت بجساس فانتهز الفرصة لتحقيق أحلامه ومن ثم قتل كليباً ابن عمه وعند ذلك طالب الزير سالم بالقصاص من جساس تحقيقاً للعدل فدارت رحى الحرب بين بكر وتغلب وكان النصر فيها حليفاً للزير سالم دائماً وضاقت بكر بهذا الأمر ذرعاً فذهبت إلى الملك الرعيني ابن أخت التبع حسان لمساعدتها فشن حرباً ضد الزير سالم ولكن النصر ظل حليف الزير سالم فقتل الرعيني ولجأ قوم جساس إلى الحيلة فأرسلوا إحدى النساء التي كان يحترمها وطالبوه بهدنة فاستجاب لهم لكن ذلك لم يمنعهم من الغدر به ساعة نومه وفي غيبة رفاقه فانقضوا عليه وأثخنوه بالجراح وحملوه إلى أخته زوجة صديقه «همام» وأخت جساس لتقضي عليه انتقاماً منه بسبب قتل



4

عبد الحليم الشرقاوي والد ادهم

ابنها ولكنها أشفقت عليه ونفذت طلبه فوضعته في صندوق وألقت به في البحر ودفعته الأمواج إلى بيروت ووقع الصندوق بين يدي الملك فأخرجه منه وعالجه من جراحه إلى أن شفي منها وجعله قائداً لقوات هذا الملك واشترك معه في حروبه ضد أعدائه وأنقذه منهم وأراد الملك أن يكافئه على بسالته فأرسله إلى أهله معززاً مكرماً ونشبت الحرب من جديد بين بكر وتغلب ودارت بينهما معارك طاحنة واتضح بعدها أن لكليب ابناً وهو «هجرس» وكان جساس قد رباه وأشاع بين الناس أنه ابن شاليش بن مرة وكبر هجرس ورحل مع أمه إلى منجد بن وائل وتزوج من ابنته وأصبح ملكاً على قبيلته. ثم عاد هجرس بن كليب إلى قبيلته وحاول أن يساعد أخواله في القضاء على عمّه الزير سالم والتقى هجرس بالزير سالم الذي شعر بأن قوة خارقة تمنعه من قتل غريمه وتصدت اليمامة لهجرس وأخبرته أن الزير سالم عمّه وشعر الزير سالم بأن دوره في القصاص لقتل أخيه كليب قد انتهى بظهور الوريث الشرعي لكليب وهو ابنه هجرس وأصر هجرس على أن يثأر لأبيه فقتل جساساً وبهذا تحققت العدالة على يديه ويشخص لقب الزير سالم الرجولة في كثير من المبالغة والراجح أن هذه السيرة دونت في العصر المملوكي في ظلال حكم العثمانيين.

وفي مجال الحكايات الشعبية نجد حكاية تحمل عنوان «عناني الشرقاوي تدور أحداثها حول «فتى من فتيان الريف كان كغيرة من أبناء الأسرة تلميذا يطلب العلم وجاءه الخبر بمقتل والده ...فرجع إلي قريته يسأل عن القاتل لوالده الذي كان يعمل ناظرا في عزبة الباشا.. ثار الفتى وثارت معه القرية وحاول الباشا إغراء الفتى لكنه هو وأعوانه لم ينجحوا ...فالفتى كشف السر المستور فزاد عناده على الانتقام من قتلة الأب.. ولما فشل الباشا استنجد برجال الحكومة لمقاومة الفتى ومن معه.. لكن الحكومة أيضا بقوتها فشلت.. وكان اللجوء للخيانة هو الحل حيث حاولوا إغراء واحد من أصدقائه المقربين بالمال.. وبهذا الأسلوب استطاعوا قتل الفتى المتمرد من وجهه نظرهم لكنه كان بالنسبة لأهل قريته البطل الشعبي الذي لم يمت فقامت القرية بعدة ثورات حتى تحقق النصر وقضي على الإقطاع»[9].

أما الأمثال الشعبية فهي الأخرى تدور في نفس الفلك حيث معنى الحرية والقوة والكفاح والمقاومة فالحرية مؤداها أن يعيش الناس أحراراً يعبرون عما يدور في أذهانهم بدون عائق.. وبما أن مصر شغلت بوجود الأجنبي لذا فقد خلق هذا في نفوس أهلها شيئاً من المرارة.. الأمر الذي دفعهم إلى الدفاع عنها.. ومن هنا كان وجود هذا الأجنبي بمثابة العائق الذي أخضع مصر لإرادة خارجة عنها «حداية من الجبل تطرد أصحاب الوطن»، «البيت بيت أبونا والغرب يطردونا» من أجل هذا نذر الناس أنفسهم لخدمة الوطن «يوم النصر ما فيهش تعب» فجاهدوا من أجل تحقيقه أشد جهاد «اللى يرشك بالميه رشه بالدم» وهذا يدل على أن مفهوم الحرية عندهم يحمل معنى الحياة «الحبس ذل ولو في جنينه» أي لا حياة للإنسان ما لم ينعم بالحرية ولا سعادة للشعب ما لم يملك إرادته في اختيار مصيره «بدل ما أقول للعبد ياسيد أقضي حاجتي بأيدي» «واللي يربط في رقبته حبل ألف من يسحبه»، «ضمة قبر ولا ضمة عدو». أما التمرد والمقاومة فهي الشجاعة والقوة والكفاح والوقوف ضد الظلم والقهر والعبودية وذلك لأنه «مافيش حد أحسن من حد»، «ولأننا كلنا ولاد تسعة» أما السكوت والرضوخ خوفاً من القهر والقتل فهذا ما يستدعي العصيان والتمرد والرفض والمقاومة ويجعلها ضرورة لازمة للحياة بإباء وعفة وكرامة «قال نام لما أدبحك قال دا شئ يطير النوم» «وقالوا لفرعون أيش فرعنك.. قال ما لقيتش حد يردني» أما السكوت علي وجود هذا الأجنبي فهو نوع من الرضا والاستسلام «والسكوت علامة الرضا» ومن ثم «سكتناله دخل بحماره» وبالتالي أصبح «الساكت في الحق زي الناطق في الباطل» ومن هنا كانت ثورة الشعب «الباب اللي يجيلك منه الريح سده وأستريح» خصوصاً إذا لمسنا روح الوحدة في النضال والكفاح المسلح.. هذه الروح لم تؤكدها الأمثال لمواجهه الخطر فقط لحظته وإنما هي الروح التي أتت بمعجزة الأهرام.. روح الكل في واحد «الأيد الواحدة ما تسقفش» حيث اندمجت فيها الملايين فأصبحت قلبا واحدا وعاطفة واحدة وفكرة واحدة. «اللي يحاديك حاديه وأجعل عيالك عبيده واللي يعاديك عاديه ولو كانت روحك في أيده».. أما «الأيد اللي تمتد ولا تضربش تستاهل قطعها» بينما الخضوع للسلطة، فتعبر عنه الثقافة الشعبية من خلال مجموعة من أمثالها، تتضافر لتجعل من ترتيبها أمرا طبيعيا.

«العين ما تعلاش على الحاجب»

«تربط حمارك جنب حمار العمدة»

«لما أنا أمير وأنت أمير، مين فينا يسوق الحمير»

«اسجد للقرد في زمانه»

«إذا لقيت ناس بتعبد الجحش، حشن وارمى له»

وتأتي الدراما الشعبية لتصور تلك المآسي وترسمها حية بالصوت والصورة.. وترسمها مجسمة في صورة نماذج لذلك الفساد وتلك الرشوة التي أستشرت في عهود الأسرة الحاكمة (أسرة محمد علي) من أمور تمثلت في شدة الضرائب وسوء سلوك الموظفين جميعا وما يصاحب ذلك من تعذيب وإهانة في إشارة واضحة إلي تلك الإهانات التي يلاقيها الشعب آنذاك.. ولعل خير شاهد علي ذلك وتمرد على تلك الاوضاع ما رسمته « تمثيلية شيخ البلد»[10] التي أوردها (أدورد وليم لين) حيث عرض نماذجا لتلك الصور.. ولم تقف

الصـــورة إلي هــذا الحد بـل أمتـــدت إلي الأغــاني والمواويل الشــعبية حيــث الرفــض الجماهيري لأســـاليب ومكائد الأســـتعمار وأعوانه.

تقول الأغنية:[11]

هيلا هوب هيلا هوب
كرباج الأفندي نازل
هيلا هوب هيلا هوب
فوق ظهورنا زلازل
ياأبو الهموم ثقيلة
من كل حتة واكل
وعيال كتيرة وعيلة
وسبعة مليم للنفر
الموج دا أصله دمي
يامهون المواجع
ياأبويا لم عضمي
ما تقولش يابا راجع
وسبعة مليم للنفر
دا العمر دم ضايع
هيلا هوب هيلا هوب

وعلي نفس المنوال نجد الموال التالي الذي يكشف مـآسي الأسـتعمار مـن جـراء المذبحـة الـتي حدثـت في دنشـواي[12] حيـث يعـد احتجاجـاً اجتماعيـاً وتمـردا علـى الظلـم والقهـر مـن جانـب النـاس علـي مـا حـدث:

بعد حكم المحاكم والشاويش والباش
ملايين وسقها كرومر معجبة للباش
أتفرعنت الانجليز بعد ما كانوا أوباش
نزلوا على دنشواي ماخلوا نفر ولا أخوه
اللي أنشنق واللي فضل جلدوه
واللي نطق كلمة الحق في سجنهم ورموه
يوم شنق زهران كانت صعبة وقفاته
أمه تبكى عليه من فوق السطوح وإخواته
وكان له أب زى السبع يوم الشنق لم فاته
صبرك علينا يا ظالم بكرة راح تندم
ولأجل نصر الديانة أتانا مصطفى كامل
راح البطل في الحال ولا تأناش
عزموه كبار الانجليز الكل ما خلاش
قالوا له طالب إيه يا مصطفى كامل في الحال قوام
قالوا له أدى الدوا والقلم.. في الحال قوام فدنا
قال أنا طالب عزل كرومر م البرختموا له
وطالب مساجين مصر تخرج في الحال خرجوا له
وطالب مال لصاحب الدم صرفوا له.
ارتد فرحان على استانبول بالمزيكة ضربوا له
رجعوا سقوه.. مات.. ياخسارة يا كامل باش
أمانة يا دنشواي إن عاد الزمن تاني
شاوري على الظلم وابكي دم من تاني
شاهد وخصم وحكم إيه راح يكون تاني

ويجيء مـوال أدهـم الشـرقاوي ليشـيع روح الوطنيـة بـين النـاس متخـذاً مـن أسـلوب التمـرد معـبراً ليتخطـى بـه معنويـات الشـعب المنهـارة وكربـاج الحاكـم الـذى يلهـب ظهورهـم ومسـتنداً في ذلـك إلى رصـد كبـير مـن الأبطـال الذيـن ضحـوا بأرواحهـم فـداء لمصر ومـن هنـا كان أدهـم الشـرقاوي كمـا يحكـي المـوال بطـلاً متمـردا اسـتلهمه الشـعب كـي ينفـس بـه عـن نفسـه. بطـلاً قـدر لـه أن يكـون مرهـوب الكلمـة ليـس في قريتـه بـل في مصـر بأسـرها.. فهـو صاحـب حيلـة إلى جانـب قوتـه ومضـاء عزيمتـه وجمـال صورتـه.. يجمـع الي جانـب الشـجاعة وقـوة الجسـد المـرح والـذكاء والمرونـة بـل وحسـن الحيلـة بطـل أراد الشـعب أن يجعلـه هويتـه الذاتيـة «ومنـين أجيـب نـاس لمعنـاة الـكلام يتلـوه».



5

بدران صديق أدهم الشرقاوي

وبعد فكل هذه نماذج أدبية رسمها المأثور الشعبي من الناحية البطولية لتعكس الدور الذي يقوم به االمأثور الشعبي في علاج قضايا المجتمع مما يجعلنا في النهاية ننظر على أنه «أدب للمقاومة الشعبية»[13] في قضايا الوطن التحررية.

ثالثا: موال الأدهم بين البطولة والتمرد:

وبعد هذه الاطلالة التاريخية والتراثية الشعبية لقصص الكفاح المصري وما بها من نماذج لأجيال تلو أجيال تمردوا واستحقوا لقب البطولة والشهامة ولشعب عانى كثيرا من الظلم والقهر والذل والاستعباد من مرارة الاحتلال وأعوانه من الفسدة والمستغلين والأقطاعيين، يجدر بنا أن ننظر إلى موال أدهم الشرقاوي وما به من رموز ودلالات.

فأدهم الشرقاوي، من منظور التاريخ الرسمي، مجرم خارج على القانون، ولكن السؤال الذي لابد من الإجابة عنه: أي جرم ارتكبه؟ وأي قانون تمرد عليه؟. لكن أدهم الشرقاوي بطل من وجهة نظر الشعب لأنه تحدى القانون الظالم من ناحية ولأن جرائمه موجهة ضد المستغلين الظالمين ولحساب الأغلبية المظلومة المستغلة. أدهم تبنى القانون الشعبي الذي ينحاز إلى الأغلبية المقهورة وتمرد على القانون الذى لم ينصفه، فهو يبحث عن الإنصاف القانوني ويبحث عن الحق الضائع، وهذا ما يشير صراحة إلى اليأس من قوانين الحكومة والكفر بها «جت الحكومة بتقول يأدهم عملت كده ليه؟! قال لها.. يا حكومة.. لما انقتل عمي عملت إيه؟!» لقد قرر الأدهم أن يقيم العدالة بنفسه، ذلك لأن الحكومة لن تنصفه، وقوانينها لن تفيده، ومثل هذا الموقف الذي يحظى بإعجاب جماهير الفلاحين، وهم صانعو الموال

وحافظوه حول الأدهم إلى بطل ليكشف عن الكثير من خيبة الأمل تجاه القانون السائد بقدر ما ينم عن الأمل الذي لا يخبو في قانون بديل.

ومن هنا تناول الموال حادثة خروج أدهم الشرقاوي على القانون، نتيجة استشعاره عدم كفاية حكم المؤسسة القانونية الرسمية ولا الجزاء الذي وقعته على قاتل عمه ومن ثم يأخذ هو على عاتقه تنفيذ الحكم الذي تفرضه معايير القيم التقليدية. ثم يتصاعد تمرده ومواجهاته مع السلطة وأدواتها وإظهار عجزها عن أن تطوله إلى أن تجد أن الخيانة هي سبيل الوصول الوحيد إليه.

يقول الموال :[14]

ومنين اجيب ناس لمعناة[15] الكلام يتلوه[16]

شبه المؤيد اذا حفظ العلوم وتلوه[17]

يروي لنا التاريخ أن جريدة المؤيد هي واحدة من الصحف السياسية التى ظهرت في مصر ابان الاحتلال الانجليزي لها ودأبت على نشر فظائع الاستعمار من قتل وسلب ونهب لرصد تلك الجرائم التى كانت ترتكب في حق أبناء الوطن ومن ثم حفظت جريدة المؤيد ذلك الخبر وغيره وتلته بعد ذلك عبر التاريخ ليتدبره من يحسن فهم المعاني.

الحادثه اللى جرت على سبع شرقاوي

الأسم أدهم لكن النقب[18] شرقاوي

تقول الدكتورة «عبلة سلطان»[19] إن اسم الشرقاوي لقب فقط وليس اسم العائلة وأن أجدادها عندما انتقلوا إلي مصر استقروا في الشرقية وعندما انتقل الجد مصطفى إلي البحيرة لقب بالشرقاوي واستقر في عزبة زبيدة بإيتادي البارود مع بعض أفراد العائلة والتي امتلكت أكبر نصيب من أرضها.

أما أدهم فاسمه الحقيقي أدهم عبدالحليم علي سليمان موسي عبدالرحمن الشرقاوي مواليد 1 يونيه 1897 وأن والدته هي السيدة نبيهة حسن رشوان ومحل ميلاده عزبة الشرقاوي، وكانت العائلة تمتلك هذه العزبة ومساحتها 5000 فدان تتبعها عزبة الكوم وزبيدة و14 عزبة أخري توارثتها الأجيال من الجد الأكبر لأدهم وهو الشيخ عبدالرحمن الشرقاوي كبير أعيان مصر والذي عين مع عمر مكرم محمد علي باشا حاكما على مصر وكان أحمد شقيق عبدالرحمن من شيوخ الأزهر الذين قاوموا الحملة الفرنسية واستشهد أحمد ورفض الفرنسيون تسليم جثته للعائلة كيداً لهم، أما الشيخ علي الشرقاوي فقد طالبه الزعيم الوطني أحمد عرابي بإعداد جيش من رجال المنطقة لمقاومة الإنجليز ومقابلته في كفر الدوار وسرعان ما استجاب الشيخ للزعيم؛ وانتصر المصريون علي الإنجليز في معركة تاريخية وحصل بعدها الشيخ علي الشرقاوي على لقب أفندي وتم مكافأته بـ300 فدان علي شجاعته. أما والد أدهم الشيخ عبدالحليم الشرقاوي فكان حاصلاً علي الاجازة العالمية من الأزهر وتعادل شهادة البكالوريوس الآن ولم ينشغل بالوظيفة واهتم بأملاكه 106 أفدنة، اضافة إلي عقاراته الممتدة بشارع الألفي في طنطا، واتسم بعلاقاته الاجتماعية الواسعة والمعتدلة إضافة إلي أعماله الخيرية ومنها تكية أوقفها للفقراء بها 13 غرفة والتي أوقف لها 25 فدانا للانفاق عليهم وعاش والد أدهم 33 عاما بعد وفاة ابنه وترك عزبة زبيدة وغادرها الي مدينة طنطا أما محمود الشرقاوي عم أدهم فيعد من أهم الشخصيات التي أثرت في البطل الشعبي، أما بقية أعمامه فكانوا من كبار الملاك والمزارعين وبلغت أملاكهم حوالي 500 فدان، إلي جانب توليهم العمدية ومشيخة البلد.

كان جدع جد وصاحب شجعنة[20] اليوم قتلوه

أسمع كلامي ع الأدهم الشرقاوي لما كبر وزال همه

وأتربى في المدرسة تسع تاشر سنة لما بلغ سنه

خد الشهادة حتى العلم الصعيب[21] تمه

راح له الخبر في المدرسة أنه أتتقل عمه

فضل يبكي وبكت التلاميذ حواليه (حوله)

قال عمي مات وسكن لحود الفنا وأنتم حتعملوا لي إيه

والله لأمشي وأنزل البلد وأشوف (أبحث) أصل الحكاية إيه

نزل على البلد وقال ياأهل البلد دلوني

علشان أشفي غليلي وأطفي نار قلبي وعيوني

قالوا اللي قتل عمك أنمسك وآدي الحديد في أيديه

وراح على أبن العدو فسخه بأيديه

جت الحكومة بتقول يا أدهم عملت كده ليه ؟!

قالها ياحكومة لما أنقتل عمي عملتي أيه ؟

تقول د.عبلة سلطان أن أدهم كان ذا بنيان قوي منذ مولده، وكان يبدو علي ملامحه السمات الأوروبية بالوجه الأحمر والشعر الذهبي وعينين عسليتين، وتميز منذ طفولته بالقدرة الفائقة علي الاستيعاب وظهر ذلك من خلال قدرته علي حفظ القرآن الكريم، وتعلم خلال طفولته اللغة اليونانية دون معلم لأنها كانت اللغة السائدة بين تجار القطن، وكان والده معجباً بنبوغه فألحقه بمدرسة لغات فرنسية خاصة في طنطا وكان عمره 3 سنوات كما أتقن اللغة الإنجليزية والفرنسية وقبل أن ينهي دراسة البكالوريا ترك مدرسته وتدلل الدكتورة عبلة على شجاعة أدهم، أنه عند زيارة السلطان حسين كامل لمدينة طنطا جمع المسئولون طلاب المدارس لاستقباله والهتاف بحياته كتقليد متبع وفجأة خرج أدهم ليهتف يسقط عميل الاستعمار يسقط السلطان وسرعان ما انضم إليه جمع غفير من الصبية والشباب يرددون الهتاف مما أوقع المسئولين في حرج شديد وكاد يفصل من المدرسة لولا تدخل عمه العمدة عبدالمجيد بك الشرقاوي الذي أصبح منذ هذا اليوم قلقا من تصرفاته وذلك نظرا لطبيعة منصبه، ومنذ ذلك الوقت ذاع صيت أدهم بين أهل قريته والقرى المجاورة وتميز بشجاعته وبأسه وقدرته علي مواجهة الخطر، فلم يكن يخشى هجمات اللصوص أو عواء الذئاب، اضافة إلى كرمه الشديد مع الفقراء وتعاطفه معهم في مواجهة الأثرياء وكبار التجار كما أن والدته وصفته بالعند والذكاء والتمرد ورغم ذلك كان يتميز بالحنان والعطف على أخويه، كما كان بارا بوالديه ولفتت إلي أن حادثة دنشواي 1906 تركت أثراً بالغاً في نفسه وكان عمره وقتها 9 سنوات، وأشارت إلي أن هناك واقعة أخرى أثرت في حياة أدهم وهي مصرع عمه الشيخ محمود الشرقاوي بسبب تصديه للرسوم التي فرضها الباشا علي المياه، وبسبب مساندته لإحدي قريبات الباشا، والذي اغتصب أرضها وتنامى إلي سمع الباشا أن الشيخ محمود يعتزم الزواج بها فقرر نفيه إداريا وعندما عاد الشيخ محمود أطلق عليه الباشا الرصاص ليلقى مصرعه. وكان أدهم شديد الفخر بعمه لما يتميز به من عدل بين الناس عند عقده المجالس العرفية بصفته نائبا للعمدة وورث أدهم تلك الصفات عنه مما دفعه للتصدي للصوص ولذا أحاطه الفلاحون بحبهم وتستروا عليه في بيوتهم وكثيراً ما أخفوه عن أعين السلطة المستبدة وأشارت إلي أن أدهم كان له صديقً كان مؤمناً بفكره هو محمود محمد بدران الشهير بـ«بدران» وكان شيخاً لخفراء الناحية وتولى وخفراؤه حماية أدهم ورجاله من رجال السلطة والاحتلال وكان بدران من أهم العوامل التي أدت إلي نجاح أدهم خلال مسيرته النضالية وورث بدران وظيفته عن أبيه الشيخ محمد بدران وتلقى تعليما أوليا بكتاب القرية ثم التحق بالأزهر وجمعته بأدهم صداقة حميمة وتعرض للفصل من وظيفته أكثر من مرة لرفضه الإدلاء بأية معلومات عن أدهم للسلطة وكان الجميع يعرفون أن أدهم لابد وأن ينتقم من قاتل عمه.

لذلك كانت هنا محاولات لقتله وفي إحدي المرات تعرض أدهم لإطلاق النار عليه لكنه نجا منه بالانبطاح على الارض وكلمح البصر عاجل الرامي بطلقة مقابلة واستقرت في رأسه. وأكدت الدكتورة عبلة أنه كان بإمكان أدهم الفرار لكنه سلم نفسه بارداته واعترف بقتله دفاعا عن نفسه وحكم عليه بالإعدام ثم خفف الى السجن سبع سنوات مع الاشغال في سجن أبوزعبل خلال عام 1917.

وراح على السجن وقال حاس[23] عدوني

وهاتوا كبار السجن يصارعوني

عشرة لعشرة شلتهم لشالوني

قال صفولى لي السجن أثنين ورا أثنين

وارووا لي الحوادث كما فعل النظر والعين
اللي يقول أنا م الصعيد ولا بالي
واللي يقول أنا م المنوفية قاتل ومتيتم عيالي
واللي يقول أنا م الشرقية لكن عند الكريم باري
واللي يقول أنام البحيرة قاتل سبع شرقاوي
قال بس دتة زميلي بطوال العمر ما أفرط فيه
ميل عليه ميله فسيخه ما بين أيديه
التمت عليه العساكر بكثرة وحطت الحديد في إيديه
على الزنزانة لوحده وقفلوا عليه
باتوا (ناموا) عيون السبع الليله دي ماناموش
طلع م السجن سور السجن ما حاشوش [24]
لبس حكمدار وراح ايتاي البارود [25] هزه
قال عايزين السلاح القديم نجيب بداله جديد ونعزه
عمل رخصة لشيل السلاح من غير ما يشور ولا يتكلم
طلع مسك الخلا[26] والوديان
وسلم أموره لواحد مقتدر ديان
طلع ع الجبل وعمل مغاره قعد فيها
طلعت عليه الحكومة بتدور[27]
لبس لهم قميص ومقور[28]
ومسك الشمع أمام الحكم[29] منور
قال منين البلاد يا حكومة
قالوا بنبحث عن الأدهم واخد بتار[30] عمه شبابين
قال أنا الأدهم ما شفتوش[31]
أسمع عن الأدهم أنه ساكن وسط الجبال والوحوش
قاموا ما يوقعش الأدهم إلا الصاحب
بعتوا لصاحبه وعدوا له من المال كتير

قال لهم ما أقدرش أروح لأدهم لوحدي
الأدهم ساكن في الجبال والعلالي
راح له وقال يأدهم يالله نسيب العلالي
وننزل في مكان داري
والله قلم المباحث ورانا أيام وليالي
قال قلبي بيحدثني في هذا اليوم
إن الشباب أنتهي ولا عدش في الأجل يوم
يشمت عزالي ويكتر هرجهم اليوم
قال له فداك ياحبيبي عيون الذي تراه
قام البطل قام وكان النظر صايب
وداس ع الزناد طلع النشان صايب
أول رصاصة جت ما لكه اليسر
قال راحت ليالي الهنا وجت ليالي العسر
ثاني رصاصة جت ما لكه بزه
قال ليه ياعيوني من ضرب الرصاص بتنزه[32]
ثالث رصاصه جت مالكه الصره
قال بعد ما كنت أقرأ وأنا في العلوم جره[33]
ياما كسيت الغلابه ودمدمت ع الحره
الحق عليه أنا اللي خليت أبن المره يعرف لي طريق جره
ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
أمانة يا عيلة الشرقاوى محدّ بعدّيه
لا أخ لي ولا عمه يأخذ التار بعدية

وفي الليمان ارتكب جريمة قتل أخرى، حيث التقى عبدالرءوف عيد قاتل عمه محمود وقد قبض عليه في جريمة أخرى، فضربه على رأسه بالآلة التي يقطعون بها حجارة الجبل. استغل أدهم حالة الفوضى والاضطراب وهرب من السجن مع

عـدد كبـير مـن السـجناء. وهنـا تنسـب إليـه بطـولات خارقـة ومواقـف وطنيـة، فيقـال إنـه تحـدى المأمـور الانجليـزي «باكيـت» وقـاد تمـرداً وسـط السـجناء حيـث قـال لهـم جملتـه الشـهيرة: «أنتـم محبوسـين زي الفـراخ وإخواتكـم بـره بينضربـوا بالرشاشـات» في إشـارة إلى ثـورة 1919.

وبفضـل قوتـه الجسـمانية خلـع بوابـة الزنزانـة (هنـاك روايـة تشـكك في قوتـه الجسـمانية وتؤكـد فقـط جرأتـه الشـديدة وأنـه لا يهـاب أحـداً) ثـم قيـد حارسـه بالسلاسـل، وهـرب مـع زملائـه في الزنزانـة بعـد معركـة داميـة مـع البوليـس سـقط فيهـا مـا يقـرب مـن ثمانـين قتيـلا

وتنسـب إلى أدهـم براعتـه في التنكـر، فمـرة يتحـدث بلغـة أجنبيـة وكأنـه خواجـة، ومـرة يرتـدى لبـس سـيدة، ممـا صعـب مـن مهمـة البوليـس. وحسـب الروايـة الشـعبية الـتي تـراه بطـلاً ناضـل ضـد الإنجليـز وأعوانهـم وانتصـر للفلاحـين الغلابـة، فـإن البوليـس أدرك أنـه لـن يسـتطيع النيـل منـه.

هنـا عـززت الحكومـة قـوات الأمـن في المنطقـة وأكـثرت مـن دورياتهـا، إلى أن تخاصـم أدهـم مـع أحـد أقربائـه وهـو خفـير اسـمه محمـود أبـو العـلا فـوشى بـه لـدى البوليـس ودلهـم علـى مكانـه وحـين حاصـرت الحكومـة مخبـأه تركـه أعوانـه خوفـاً علـى حياتهـم، فـراح يتنقـل بـين مراكـز إيتـاي البـارود وكـوم حمـادة والدلنجـات. وأخـيرا أرسـل ملاحـظ البوليـس(الجاويـش محمـد خليـل وأومباشـى سـوداني وأحـد الخفـراء) فكمنـوا لـه متنكريـن في حقـل ذرة في زمـام عزبـة جـلال، وكان أدهـم في حقـل مجـاور مـن حقـول القطـن يتأهـب لتنـاول غدائـه الـذي جـاءت بـه امـرأة عجـوز. ولمـا أحـس بحركـة داخـل حقـل الـذرة المجـاورة أطلـق عـدة طلقـات مـن بندقيتـه دفاعـا عـن النفـس ولكـن الجاويـش محمـد خليـل أطلـق عليـه رصاصتـين فسـقط قتيـلا قبـل أن يتنـاول شـيئا مـن طعامـه ووجـدوا معـه نحـو مائـة طلقـة وخنجـرا. وتلـك هـي الروايـة الثابتـة تاريخيـاً بـأن ثلاثـة مـن أفـراد البوليـس شـاركوا في قتلـه.

خاتمة

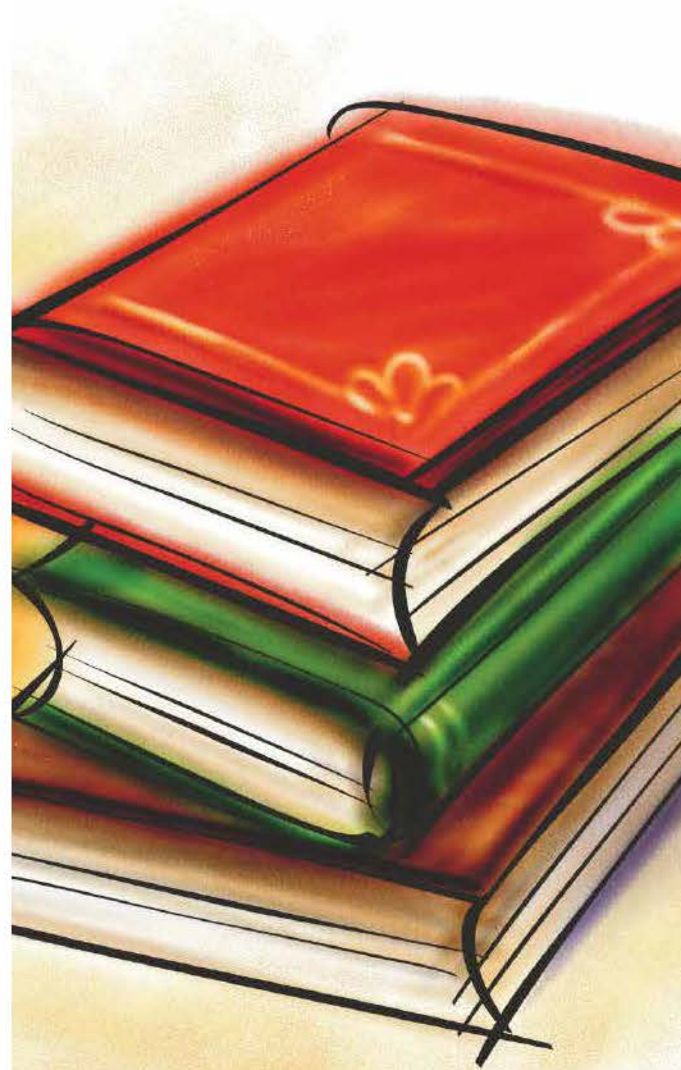
أدهـم الشـرقاوي هـو رمـز بطـولي تمـرد علـى ماهـو سـلبي في مجتمعـه حيـث قتـل عمـه ظلمـا فثـأر لمقتلـه ومـن ثـم كان في نظـر القانـون مجرمـا، وخارجـا علـى القانـون إلا أن الوجـدان الشـعبي تعاطـف معـه وسـلك معـه مسـلكا يحطـم بـه واقـع الظلـم والقهـر والعبوديـة الـذى كان سـائدا في هـذا المجتمـع، والملاحـظ الأكيـد أن الروايـة الرسـمية تخالـف الروايـة الشـعبية ففـور أن عـرف أدهـم بمقتـل عمـه وجـه الاتهـام إلى الحكومـة ورفـع قضيتـه للثـأر مـن الحكومـة.

كمـا أن أدهـم لـم يكـن الشـخصية المثاليـة الـتي تتسـم كل أعمالهـا بالنبـل والجـلال ولكنـه شـخصية إنسـانية عاديـة تتأرجـح أفعالهـا بـين الصحـة والخطـأ بـل أنـه زاد علـى ذلـك أن سـمة البطولـة الـتي أسـندت إليـه تثـير في النـاس روح الشـفقة عليـه وتدفعهـم الى التعاطـف معـه، وتتـوالى الأحـداث بالقبـض عليـه ليحكـم عليـه بالإعـدام الا أن الأهـالى دفعـوا مئـة جنيـه وحولـوا حكـم الإعـدام الى سـجن سـبع سـنوات، لكنـه هـرب مـن السـجن، وطلبـت السـلطة القبـض عليـه حيـا أو ميتـا. صحيـح تعـرف علـى القاتـل في السـجن وقتلـه، إلا أن ذلـك لـم ينـه القضيـة.

وهكـذا يـبرز لنـا التشـويه الرسـمى لصورتـه والـتى كانـت مـن المعتمـد البريطـاني آنـذاك، وهـو مـا تلقفتـه الصحـف المواليـة للسـلطة وبعـض رواة التاريـخ مـن أنـه كان يسـرق مـن الأثريـاء ويعطـي الفقـراء وكان هـذا جـزءا مـن شـيطنة الشـخصية سـلوك قديـم سـبق أن نبـه اليـه ابـن خلـدون في مقدمتـه «إن فحـول المؤرخـين قـد اسـتوعبوا أخبـار الأيـام وجمعوهـا، وسـطروها في صفحـات الدفاتـر وأودعوهـا، وخلطهـا المتطفلـون بدسـائس مـن الباطـل وهمـوا فيهـا أو ابتدعوهـا، وزخـارف مـن الروايـات المضعفـة لفقوهـا ووضعوهـا، واقتفـي تلـك الآثـار الكثـير مـن بعدهـم وابتدعوهـا، وأدوهـا إلينـا كمـا سـمعوها، ولـم يلاحظـوا أسـباب الوقائـع والأحـوال ولـم يراعوهـا ولا رفضـوا ترهـات الأحاديـث ولا دفعوهـا»[34].

د.جهينة عمر الخطيب - فلسطين

التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري



الأدب الشعبي هو ثقافة الشعوب ونجده في العالم كله، يجمع تراثهم وحضارتهم. وفي خضم قراءتي للفولكلور العبري لمست تأثرا بالفولكلور العربي، وسأبحث هنا في نظرية النوع الأدبي من خلال دراسة الأدب الشعبي، فهل هناك خصوصية للأدب ونوعه ومفاهيمه في كل شعب أم أن هنالك علاقة متبادلة في التأثر والتأثير.

لقد ربط شكري عياد النوع الأدبي في الأسلوب، وذكر أن سر النوع الأدبي هو خصائصه الداخلية الغامضة «إننا لا نستطيع أن نضع حدا فاصلا بين الرواية والقصة القصيرة من حيث الطول، إلا أن يكون حدّا تحكميا، وإذن فلا مفر لنا من البحث عن الخصائص الفنية، الخصائص الداخلية لكل من النوعين حتى نستطيع التمييز بينهما تمييزا صحيحا»[1].

فقـد يتفق البعـض على خصوصية عمـل أدبي إلا أن هـذا لا يمنـع تداخله مع موروثـات أخـرى، إذ أنّ نظريّة النـوع الأدبي تثـير «مسـألتين أساسـيتين، الأولى أنهـا تقبل خصوصيـة كل عمل أدبي، والثانية أنها تؤسـس في الوقت ذاته علاقـة العمل الأدبي أو الفـني الفردي بنوعه الأدبي أو الفـني الجامع، من هنا تعدّ نظريـة النوع الأدبي مجالا تتضح فيه خصوصيـة الأدب ومفاهيمه»[2]، فمن هـذا المنطلق جاء اهتمـامي في البحث في الأدب الشـعبي العـبري، وتداخله مـع موروثات أدبيـة في الأدب العربي.

ينتقل الأدب الشعبي بشـكل عام بطريقة شفوية من جيل إلى جيل، وهناك مميزات عامة لآداب الشـعوب:

وجـود عناصر مـا فـوق الطبيعـة، صراع بـين قوى الخـير والشـر. وتحتـاج الحبكـة إلى مـلء فجـوات، وفي الغالـب مشـكلة تحتـاج إلى حـل، وتنجـم عنها أسـئلة اجتماعيـة.

ومن مميزات القصة الشعبية:

- بدايـة ونهايـة هادئـة، فقبل تـأزم الأحـداث تكون البدايـة هادئـة، والنهايـة في الغالب سـعيدة.
- قانون التكرار لتأكيد أهمية المذكور.
- القانـون الثلاثي: وهـو العدد الذي يظهر سـواء بعدد الأشخاص، الأشياء.
- يغلب الحوار على هذه القصص[3].

هناك طريقتان لدراسة الأدب الشعبي:

- طريقة تؤكـد الشـمولية في الأدب الشـعبي لجميع الشعوب.
- طريقة تؤكـد المحليّة ووجـود مجموعات تمـيّز أدبا شـعبيا عن آخر.

ويرتكـز المذهـب الجغـرافي في بحـث النـص علـى المضمـون والحبكة للقصـة، فيبحث عن مدى التشـابه والاختـلاف بـين ثقافـات مختلفة.

فـيرى الباحـث العراقي قـصي الشـيخ عسـكر[4] بأنّ الجزيرة العربية قبل الإسـلام كانت على احتكاك مباشـر بالديانـات التوحيديـة كالصائبة واليهودية والمسـيحية «كان عرب ما قبل الإسـلام يزاوجون الرموز الأسـطورية التي درسـت في التـوراة والأناجيـل وينظـرون إلى دلالتها على الخـير والشـر كالحمـام والغـراب اللذيـن يحملان رمزين مهمـين في العهدين القديم والجديـد، ويرمزان إلى التفاؤل والتشـاؤم، والفيل الذي يرمـز إلى الخراب بعد أن اسـتخدمه أبرهة الحبـشي في الهجوم علـى الكعبة»[5].

وهذا الرأي يدعـم وجهة نظر الباحـث «דן בן עמוס دان بن عامـوس» الذي أشـار إلى أنّ هنالـك نظريتين في بحث الأدب الشـعبي[6]:

- النظريـة الأولى: تنـادي وتؤكـد العالميـة في الأدب الشعبي، فهو أدب كل الشـعوب، -وهذا ما سنحاول إثباتـه في بحثنا من خـلال التأثير والتأثـر بين الأدب الشـعبي العبري والعربي.
- النظريـة الثانية: تنادي بالمحليـة ووجود المجموعات في الأدب الشـعبي وأحادية كل فئـة مقارنة بالأخرى.

فمن هنـا نجد أن تطـور الأدب متعلق بمـدى ارتباطه بـآداب الشـعوب الأخرى، و«يزدهـر أي أدب بقـدر ما يتـاح له من احتـكاك بـالآداب والحضـارات والثقافات الأخرى»[7].

يميـل الباحثون اليهـود إلى ارتبـاط أدبهـم بالحكاية الشـعبية «ويذهبـون في تعليـل ولع اليهـود بالحكايات وأهميتهـا لديهم بأن التوراة نفسـها تورد في السـفر الأول مجموعة مـن الحكايات عن الخلق وأصـل الكون ،فضلا عن الأعمـال الخارقة للأبطال والملـوك، ويظهر في التوراة أيضـا أن ملوك اليهـود وأنبياءهـم كانوا مولعـين برواية الحكايات والأمثـال والعبر التي تعتمد علـى الرمز وهو ما تعنيـه كلمة «ماشـال» العبرية»[8].

تأثّر الفولكلور اليهودي من مصادر متعددة[9]:

- من خلال التوراة
- مـن حضـارات أخـرى كالحضـارة العربيـة ووجود اليهـود فيها.
- ويـرى الباحـث דב נוח אבי' وجود ثلاثـة عوامل تميّز القصـص اليهودية:

- التغيير في بداية القصة ونهايتها بهدف ملاءمتها للثقافة اليهودية
- الإشارة إلى مصادر يهودية مكتوبة كالتوراة.
- توظيف موتيفات يهودية ،ذكر أسماء شخصيات معروفة.

وقد قسّم اليهود تراثهم الذي ورد في كتب التوراة التلمود قسمين «هما الها لاخاه والهاجاداه، والها لاخاه تتناول تحديد الأحكام والوصايا الملزمة لليهودي في حياته اليومية، وفي العلاقات بين الله والإنسان... أمّا الهاجاداه فهي كلمة عبرية مشتقة من الفعل هجّيد بمعنى أخبر، والمقصود بها هو تراث اليهود من الأساطير والحكايات الخرافية، ويفضل الباحثون عادة استخدام الكلمة الآرامية أجاداه»[10] يمتلئ الأدب الشعبي بالرموز الخيالية والغريبة كالطقوس والقوى الغيبية والسحريّة والخروج من المكان والزمان.

وعند رجوعنا للأساطير العبرية نجد تشابها كبيرا في ما جاء في القرآن الكريم، خاصة فيما يتعلق بقصص سليمان، فيتشابه المبنى والمضمون.

فعندما اطّلعنا على مبنى حكاية الملك سليمان والنحلة، وجدناه مكوّنا من جزأين، وفي كل قصة منها حبكة مستقلة، وترتبط الحكايتان في النهاية لتتوحدا في قصة.

ونجد مقدمة قصيرة تليها الأحداث والصراع نتيجة تصاعد الذروة، ومن ثم الحل.

مضمون الحكاية: في القسم الأول: تمّ وصف خلاف بين الملك سليمان ونحلة صغيرة تقوم بلسعه على أنفه، فيغضب الملك منها، فتأتي النحلة وتعترف بذنبها وتقول إنها صغيرة وأيامها معدودة، إلى أن هذا الكلام لا يخفف من حدة غضب الملك فيقوم بتأنيبها بشكل أكبر، ولكن النحلة الشجاعة لا تفقد قدرتها على الإقناع، وبلغة منافقة تنجح في التخلص من الوضع الصعب وتعد الملك أنها مع مرور الأيام ستكافئه على معروفه معها، فيضحك الملك ساخرا.

وفي القسم الثاني: يتضح صراع الملك سليمان مع بلقيس ملكة سبأ، حيث جاءت تختبر حكمته وتضعه في موقف محرج، عندما طلبت منه التمييز بين الأزهار الطبيعيّة والاصطناعية، فتنقذه النحلة من موقفه المحرج.

وأكبر دليل على تداخل الحضارات في الأدب الشعبي هو هذه القصة فهي تذكرنا بمضمون مشابه وإن اختلفت الشخصيات في قصة الأسد والفأر واستخفاف الأسد بالفأر ليتفاجأ من إنقاذه له لاحقا، وهذه القصة تعود بجذورها الأولى إلى الحكيم اليوناني اوزوفيوس وأمثاله التي تمّ تداولها في حضارات مختلفة.

وهناك قصص عبرية تنتهي بمَثل فيه مغزى وعبرة تتشابه مع قصص عربية كقصة مسمار جحا، ومغزاها في اتخاذ الحجج الواهية للوصول إلى الهدف المراد ولو بالباطل. فهذه القصة لجحا الذي عرف بناصر الدين نجدها منتشرة لدي يهود الأندلس ضمن لهجتهم التي عرفت باسم لادينو وهي لهجة تجمع بين اللغتين العبرية والإسبانية.

شخصية هرشلي اليهودية يقابلها شخصية جحا:

هرشلي هو شخصيّة يهودية[11] عاشت في اوكرانيا في القرن الثامن عشر، وكان هرشلي بمثابة مهرج جلسات الرابي باروخ ممزيبوز، هرشلي كان إنسانًا فقيرا استطاع بروح دعابة يمتلكها أن يقتحم عالم الأغنياء، كما أنه تميّز بالحكمة بدراسته للتوراة منذ نعومة أظفاره. وتدور معظم قصصه في رحاب التوراة والمعتقدات اليهوديّة.

ومن هذه القصص: «يحكى أنّه في مدينة مزيبوز انتشرت شائعة بأن رجل دين يهودي «رابي» يتصرف وكأنه ملك . فأغضب هذا الشيء الملك وأمر بأسره، ولكنّ الجنود الذي ذهبوا لتنفيذ المهمة، وجدوا أنّه رحل لفترة معينة، فتركوا له ورقة لضرورة الحضور للملك. ولكن رجال الدين وقعوا في حيرة فكيف يقومون بتسليم الرابي، فاقترح هرشلي أن يذهب هو على أنه الرابي ولو نجح فقد حُلّ الأمر أما، إذا اعتقل عندها هرشلي هو المعتقل وليس الرابي، وهذا ما حصل، وقف هرشلي أمام الملك، وطلب منه الملك أن يجيب عن أربعة أسئلة إذا نجح في الإجابة عنها سوف تكون تصرفاته الملكيّة لائقة به. وإلا اعتقل.

والأسئلة هي :

1. أنت تعرف مملكتي فما هي المساحة الدقيقة للمملكة؟
2. ما هو وزن القمر؟
3. هل تعرف كيف يتصرف القائد، وما هي أهميتي قائدًا؟
4. هل بإمكانك أن تعرف دواخل البشر، وبماذا أفكر الآن؟

فأجاب هرشلي:

مساحة المملكة تقريبا معروفة لدي باستثناء مساحة المياه والبحيرات لأنها تتغير كل سنة حسب منسوب الأمطار فهات لي المساحة الدقيقة للبحيرات أخبرك بمساحة المملكة كاملة.

فقال الملك: حسنا يا يهودي تجيب السؤال بسؤال، أقبله منك ولكن في الأسئلة المتبقية لن أقبل.

هرشلي: أمّا السؤال حول وزن القمر فهو ألف لتر ونصف بالتمام والكمال وإذا لم تصدقني اذهب وقسه.

فقال الملك: انتصرت عليّ في هذا السؤال.

هرشلي: أنت أهم من أبينا ابراهيم ولا يوجد لدينا من هو أهم منه.

الملك: حسنا أجبت اجابات جيدة عن ثلاثة أسئلة، ولكني لا أعتقد ستنجح في الإجابة عن السؤال الرابع.

هرشلي: أنت تعتقد أنك أمام رابي يهودي، ولكنك أمام هرشلي واحد من تلامذة الرابي.

فهنا تتشابه شخصية هرشلي اليهودية بشخصية جحا من ناحية الدهاء والذكاء وحسن التخلّص، إلا أنّ الحكايات اليهودية حريصة دائما على إضفاء المعالم الدينية فنجد في سيرة هرشلي الذاتية بأنه تتلمذ على يد حكماء التوراة. وقد تعددت البلاد التي اتخذت من جحا بطلا لقصصها الشعبية ولكن ما يلفت الانتباه هنا أن الأدب الشعبي قد تداخل بين الشعوب، وكل شعب كان يحاول حصر القصص في أدبه من خلال توظيف عادات وتقاليد ومعتقدات دينية تميّز هذا الشعب كما نرى هذا متكررا في الأدب الشعبي العبري.

هذا الأمر يعود إلى كون الشعب اليهودي عاش في مناطق عربية وأجنبية كثيرة، فلهذا فإن أدبه يجمع حضارات عدة.

إن أهم ما يميّز الأدب الشعبي، قدرته على التأقلم مع آداب الشعوب الأخرى، وتتضح هذه الظاهرة بشكل لافت في الثقافة اليهودية في فترة القرون الوسطى، خاصة مع انفتاح الثقافة اليهودية على حضارات متنوعة إسلاميّة ومسيحيّة بوجود اليهود في بلاد عربية. ففي هذه الفترة تمّت ترجمة كتب عديدة، منها كتاب كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة[12].

ولكن من الصعب الحديث عن الأصل والصورة في الأدب الشعبي، وكثيرا ما تناقش باحثون حول هذا الموضوع، وفي حالات كثيرة لم يتوصلوا إلى نتيجة واضحة.

هناك مثال لقصة يهودية وردت في مصادر قديمة عن يهوشع بن لوي والنبي الياهو وعندما نقرأها نجد تشابها كبيرا بينها وبين قصة سيدنا موسى والنبي خضر في سورة الكهف، وإن كانت هناك تفاصيل قد اختلفت.

فقد اختلفت أولا الشخصيات، فاختارت القصة اليهودية أن تقوم باستبدال شخصية النبي موسى بشخصية يهوشع بن لوي، ويرجع بعض الباحثين اليهود سبب هذا التغيير إلى أن شخصية النبي موسى تحتل مكانة كبيرة في الثقافة اليهودية لا تسمح بأن يتلقى علمه من إنسان آخر[13].

كما ونجد أنه في القرآن يقوم النبي الخضر بقتل طفل صغير، بينما القصة اليهودية تتحدث عن قتله بقرة رجل فقير قام باستضافتهما، أيضا بدلا من ثقب السفينة، قام النبي الياهو بالدعاء على الأغنياء الذين رفضوا ضيافتهما بأن يكونوا كلهم قادة بينما دعا للفقراء الذين قاموا بكرم الضيافة بأن يكون لهم قائد واحد، لأنه من يكون لهم قائد واحد يوصلهم إلى بر الأمان.

وقد يرجع الاختلاف إلا أن القاصين اليهود فضلوا الابتعاد عن أفعال قد تبدو قاسية، كقتل الولد أو ثقب السفينة، وقد يرجع إلى اختلاف الهدف، ففي القرآن كان الهدف التأكيد على الناحية اللاهوتية للأفعال كعلاقة الأهل الصالحين بابن عاق بينما اهتمت القصة اليهودية بالنواحي الاجتماعية والطبقية وعلاقة الأغنياء بالفقراء.


2

كذلك نجد تأثير مفاهيم إسلامية في قصص يهودية كحكاية النبي الياهو مع الرجل الغني الذي أراد شراء الثيران[14]، يذهب في المرة الأولى إلى السوق فيلتقي النبي الياهو، فيطلب منه الأخير أن يقول قبل شرائه عبارة بإذن الله تعالى سأشتري الثيران فيرفض فتُسرق أمواله مرتين وفي المرة الثالثة يقولها فيشتري الثيران ويبيع ملِكا إياها بمبلغ باهظ الثمن. ومفهوم «إن شاء الله» هو مفهوم إسلامي ومن أعمدة الحياة الاسلامية.

وقد اتبعت قصص يهودية دينية أخذ بعض قصصها من الحضارة العربية ومحاولة ملاءمتها لحاجاتها الدينيه ووجهات نظرها، كقصة الراعي الذي أراد أن يتعلم الصلاة[15]، ووفقا للنص اليهودي أطلق على القصة اسم الراعي البسيط والناي، وقد وردت بالصيغة العبرية بأكثر من نسخة، وإحدى هذه النسخ تقول: ذهب طفل طيب القلب مع والده للصلاة في الكنيس في يوم الغفران، كي يتأكد الأب أن ابنه سيصوم هذا اليوم ولن يرتكب الحماقات، وأثناء الصلاة طلب الطفل من أبيه أن يوافق على أن يخرج الناي الذي كان معتادا عليه أثناء عمله راعيًا، ولكن والده منعه من ذلك ووبّخه بشدة، وأثناء الصلاة أخرج الراعي الصغير نايه وقام بالعزف فوبّخه والده، لكن رجل الدين «الرابي» قطع صلاته وقال: إن هذا الراعي ونايه قد ساهما في ايصال صلواتي، وإن النار الموجودة داخل قلبه هي التي قُبلت من الله تعالى»[16].

أما القصة الثانية فهي الأقرب إلى النص العربي:

يحكى أنه كان يعيش راعٍ في إحدى القرى ولم يكن يعرف كيفية الصلاة، وكان يدعو يوميا: الهي لا يُخفى عليك أنه لو كانت لك ماشية كنت سأقوم برعايتها لك مجانا، لأنني أحبك، وفي إحدى الأيام سمعه طالب حكيم يرتاد الكنيس بشكل منتظم مرّ من هناك وقال له: أيها الأحمق الدعوة لا تصل هكذا وعلّمه ماذا يقول، ولكن في نفس الليلة رأى الطالب الله في منامه يقول له: إن صلاة الراعي كانت أقرب إليّ فعاد الطالب إلى الراعي وسأله عن صلاته فقال أصلي كما كنت سابقا لأني نسيت طريقتك فسرد عليه الطالب حلمه وطلب منه أن يكمل صلاته كما كان يفعل[17].

ومن هذه القصة تتضح أهمية الصلاة من القلب، لهذا فإن دعوة الانسان البسيط الساذج مستجابة لصدقها وقد تفوق أي دعوة لرجال دين، فالله يقيّم الناس بإيمانهم.

وهنا نلاحظ كيف تم إضافة معالم يهوديه عند أخذ القصة في ذهاب الراعي الى الكنيس للصلاة وتحديد الزمن في مناسبة دينية يهودية وهي يوم الغفران[18].

وهناك مفاهيم تم تناولها في الثقافة اليهودية وحكاياتها الشعبية من القصص الإسلامية، كمفهوم الثوب الطويل ودلالته.

فهناك حديث للنبي محمد صلى الله عليه وسلم يقول فيه «بينما أنا نائم رأيت الناس يعرضون وعليهم قميص، منها ما يبلغ الثدي، ومنها ما يبلغ دون ذلك، ومرّ عمر بن الخطاب وعليه قميص يجرّه. قالوا: ماذا أوّلْتَ ذلك يا رسول الله؟ قال: الدين» رواه البخاري ومسلم.

وعند رجوعنا للحكايات الشعبية اليهودية، نرى توظيفهم لمفهوم الثوب الطويل، فهناك حكاية باسم الثوب الساطع تحكي عن رجلين حكيمين ظهر لهما ملاك وثوب ساطع بيده، غير أن هذا الثوب ليس كاملا، واتضح لهم أنّ القميص يرجع إلى يوسف منسق الحدائق من أشكلون، وعندما ذهبا إليه وقصّا عليه القصة، قرّر يوسف وزوجته إكمال الثوب عن طريق بيع زوجته والتصدّق بالمال، وتتحمل الزوجة عدة سنوات إلى أن يتم عتقها، فترسل لهم السماء الثوب كاملا. فهنا تم أخذ مفهوم الثوب الطويل وكنايته في إتمام الدين.

الأمثال العبرية والعربية وصلة وثيقة:

عند مراجعتنا للأمثال العبرية والعربية نلاحظ تشابها ملحوظا في المضمون، و في أحيان كثيرة يكون التشابه باللفظ الحرفي أيضا.

وقد اشتهر سفر الأمثال في الأدب الشعبي العبري، وهو أحد أسفار التناخ والعهد القديم[19]، والذي نسب إلى الملك سليمان، وهدف إلى إرشاد القارئ في حياته، ولإيجاد حلول وأجوبة لأسئلة قد تعتري الإنسان. ولم تُوَجّه الأمثال لشعب معين وإنما خاطبت البشريّة بشكل عام. ويراعي سفر الأمثال التأكيد على مفاهيم الصدق والعدل والأخلاق، وكُتبت كل الأمثال بطريقة مسجوعة، وعادة احتوى شطرا المثل على الشيء ونقيضه أو الشيء ومرادفه ومقارنة بين الجزأين:

- المثل العبري: لا تنظر إلى الجرة بل انظر ماذا يوجد داخلها. وهذا يذكرنا بالمثل ليس كل ما يلمع ذهبا.
- المثل العبري: لا تعمل لصديقك ما تكرهه لنفسك ويقابله المثل العربي: اعمل لأخيك ما تحب لنفسك.

فهنا المعنى واحد واللفظ يكاد يكون حرفيا. ففي الوقت الذي تم توظيف أداة النفي والنهي في اللغة العبرية في جملة منفية تمّ توظيف الجملة المثبتة في المثل العربي.

- المثل العبري: طبيعة الانسان لا يمكن تغييرها ويقابله المثل العربي: الطبع يغلب التطبع.
- المثل العبري من التوراة: من يزرع بدمعه يحصد المثل العربي: من جدّ وجد ومن زرع حصد.
- المثل العبري: ذهب الجمال وبقيت الغفلة المثل العربي: يا ماخد القرد على ماله ويفضل القرد على حاله.
- المثل العبري: القشة التي كسرت ظهر الجمل المثل العربي: القشة التي كسرت ظهر البعير.

امثال عبية وعربية جاءت في تطابق كامل معنى ولفظا:

- كل كلب بجيه يوم
- الكذب ملوش رجلين
- اللي بيجي بالساهل يروح بالساهل
- بعيد عن العين بعيد عن القلب
- اللي بيضحك بيضحك في الآخر
- دخل من دان وطلع من الدان التاني

الأدب الشعبي العربي، العبري والتفات النوع:

إن مصطلح التفات النوع هو مصطلح شائك تحدّث عنه الباحث علاء عبد الهادي[20].

ويرى عبد الهادي أنّ الالتفات النوعي بمثابة امتزاج نص مع نصوص أخرى دون البحث عن وهم الأصل. فهو نص تشعبي «وهي التفاتات لا يشكّل أي منها فرعا لأصل، بل تُعدّ مراكز كلها للنّص الأدبي التشعبي بعامة، والشعري بخاصة، وذلك ارتباطا بمفهومنا حول الكتلة النصية التي تجمع هذه الالتفاتات كلها في لُحمة واحدة دون وهم الأصل»[21].

هذا ما يمكن ملاحظته من خلال دراستنا للأدب الشعبي العربي والعبري، فقد يمكن تسمية هذا الالتفات بالتناصي[22]، فلاحظنا سلفا أننا عند قراءتنا لقصة عبرية من التراث الشعبي تذكرنا مباشرة بنص آخر عربي، كقصة النبي الياهو وارتباطها في أذهاننا بتناص قرآني من سورة الكهف، أو قصة الثوب الطويل وارتباطها بحديث نبوي.

وملاحظة هذا الالتفات النوعي بحاجة إلى خلفية ثقافية بحيث نربط بين الأدبين، وهذا يؤكد ما رمى إليه الباحث علاء عبد الهادي في قوله «إنّ النص التشعبي نص غير مركزي»[23]، والدليل على هذا، ما حصل في الأدب الشعبي العبري كما رأينا سابقا، فقد أُخذت قصصٌ من شعوب أخرى وتمّت ملاءمتها لحاجيات يهودية دينية في ذكر مناسبات دينية عيدي الفصح والغفران. فالالتفات النوعي هنا اقتصر على الموضوع وليس الشكل. وهذا يؤكد على أنه « لا تكمن وحدة النّص التشعبي في أصل، بل يمكن احتمال من احتمالاتها المختارة الذي اختاره القارئ المستخدم بين نقطة مختارة يبتدئ بها، ونقطة مختارة ينتهي إليها، فغالبا ما يكون النّص التشعبي ذا نهاية مفتوحة»[24].

الخاتمة

وجدنا من خلال هذا البحث أن الأدب الشعبي العبري قد تعددت مصادره، فالمصدر الأول كان من الكتب الدينيّة التوراة والتاناخ، فيما تنوعت التأثيرات الأخرى من الحضارات العربية والغربية المختلفة نظرا لوجود اليهود في البلاد العربية المختلفة والأجنبية. كذلك، قبل قيام الدولة الصهيونية لم تكن اللغة العبرية لغة محكية لدى الشعب اليهودي،فقد تكلموا العربية والايديش، واللادينو والفارسية ولهجات أخرى.

ومن البدهي أن يقوموا بقص قصصهم الشعبية بلغة هذه الحضارات المختلفة، فمن هنا ظهرت مسألة التأثر والتأثير بين الأدبين العربي والعبري، إضافة إلى حرص الأدب العبري على إضفاء صفات للقصص بحيث تصبغها بقيم ومعتقدات من الديانة اليهودية سواء كان هذا في توظيف شخصيات دينية رئيسة في القصة الشعبية، أو في ذكر أسماء لأعياد يهودية الغفران والحانوكاه والفصح، وحرصوا كل الحرص على إدخال مبادئ تربوية يهودية في قصصهم.

- الهوامش

1. شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، ص 32 .
2. علاء عبد الهادي / مقال في الأهرام الرقمي.
3. انظر : اولريك اكسيل، قوانين التأليف الشفاهي، دراسة الفلكلور، بيركلي جامعة كاليفورنيا، 1965.
4. قصي الشيخ عسكر، الأساطير العربية قبل الإسلام وعلاقتها بالديانات القديمة
5. قصي الشيخ عسكر ، ص
6. דן בן עמוס,ספרות עממית יהודית
7. الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، ص 510.
8. أحمد علي مرسي، الفولكلور زالإسرائيليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.ص 50
9. נוי,ד(תש"ל,א) צורות ותכנים בסיפור העממי(ערכה:עדנה ציציל, ירושלים,אקדמון.
10. أحمد علي مرسي، الفولكلور والاسرائيليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001 ،ص 51 .
11. ויקיפידיה, הרשל'ה אוסטרו פול. http://he.wikipedia.org%
12. لمزيد من الإطلاع أنظر: עלי יסיף ,סיפור העם העברי עמ' 293 . علي ياسيف ،القصة الشعبية العبرية
13. أنظر:עלי יסיף, סיפור העם העברי, עמ' 294.
14. עלי יוסף, סיפור העם העברי,עמ 294 .
15. עלי יוסף, סיפור העם העברי ,עמ' 295 .
16. עלי יוסף, סיפור העם העברי, עמ'416 .
17. ספר חסידים, מהדורת ויסטינצקי פריימן , סי,ה-ו

د. أحمد فاروق السيد - مصر



اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية

مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً

(الحلقة الأولى)

- أهمية الدراسة :

تعد دراسة الاتجاهات العددية والنوعية لمواد الثقافة الشعبية من الدراسات الجديدة في مجال الثقافة الشعبية، على اعتبار أن دراسة الاتجاهات العددية والنوعية أو الدراسات الببليومترية من المناهج العلمية المستخدمة في مجال المكتبات والمعلومات، والدراسة الببليومترية «هى دراسة الاتجاهات العددية والنوعية للإنتاج الفكري فى مجال ما أو مكان ما أو فئة ما أو لمؤلف ما أو زمن ما أو تقاطعات من تلك النطاقات». ومن ثم فإن تطبيق هذا المنهج في مجال الثقافة الشعبية وعلى الإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية سيسهم في الكشف عن اتجاهات الإنتاج الفكري الموضوعية والجغرافية والنوعية لها. وهذه الدراسة يمكن أن نطلق عليها «الدراسات الفولكلومترية»، وهو مصطلح اشتقه الباحث من مصطلح ببليومتريقا الإنجليزي والمشتق من كلمة ببليو

أي الكتاب ومتريقا أي قياسات أو إحصاءات وبناء على ذلك فمصطلح فولكلومترية يمكن أن يشتق من كلمة فولكلور، (مصطلح فولكلور مكون من شقين (folk) يعني العامة أو الشعب، (Lore) ويعني حكمة؛ ومن ثم فإن فولكلور هو حكمة الشعب)، ومتريقا أي قياسات أو إحصاءات ومن ثم فإن فولكلومتريقا أو فولكلومترية أي تطبيق الطرق الرياضية والإحصائية على مواد الفولكلور.

– أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى تحليل اتجاهات نشر الثقافة الشعبية العربية من خلال تحليل المواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية كأنموذج تطبيقي، وذلك من خلال المحاور التالية:

- تحليل الاتجاهات العددية والنوعية للمواد المنشورة بأبواب المجلة محل الدراسة.
- تحليل اتجاهات المؤلفين الموضوعية والإنتاجية العلمية لهم.
- دراسة وتحليل للاتجاهات الجغرافية، وانتشارهم الجغرافي للمواد المنشورة بالمجلة.
- دراسة وتحليل للاتجاهات الموضوعية للمواد المنشورة بالمجلة.

– حدود الدراسة

- **الحدود الموضوعية**: حددت الدراسة الإطار الموضوعي العام لها بمجال الثقافة الشعبية.
- **الحدود الزمنية**: حددت الدراسة الحدود الزمنية بعشر سنوات خلال الفترة الزمنية من (2008 – 2018).
- **الحدود الشكلية**: حددت الدراسة الحدود الشكلية بأعداد مجلة الثقافة الشعبية من العدد (1–40). ونظرا لان المجال لا يسمح بتناول الدراسة في مقال واحد فقد تم تقسيمها إجرائياً على ثلاث حلقات.
- **الحدود اللغوية**: حددت الدراسة الحدود اللغوية بالمواد المنشورة باللغة العربية بمجلة الثقافة الشعبية.

– منهج الدراسة

اعتمد الباحث على المنهج المسحي ومنهج الوصف التحليلي في رصد وتحليل المواد العلمية المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من العدد (1–40)، كما استخدم الباحث المنهج الببليوجرافي الببليوميترى في دراسة الاتجاهات العددية والنوعية للإنتاج الفكرى المنشور بالمجلة، كما اعتمد على مكنز الفولكلور باعتباره أداة مقننة للضبط الموضوعي مع إجراء بعض التعديلات في البناء الهرمى للموضوعات بما يتوافق مع طبيعة المواد المنشورة بالمجلة.

– الدراسات السابقة:

تعد دراسة الاتجاهات العددية والنوعية لمواد الثقافة الشعبية (الدراسات الفولكلومترية) من الدراسات الجديدة في مجال الثقافة الشعبية، على اعتبار أن دراسة الاتجاهات العددية والنوعية أو الدراسات الببليومترية من المناهج العلمية المستخدمة في مجال المكتبات والمعلومات، تجدر الإشارة إلى أن «د.تهاني عمر» قامت بإعداد دراسة ببليومترية للإنتاج الفكري المنشور في علم الفولكلور بالاعتماد على ببليوجرافيا الإنتاج الفكري العربي (2002، 2006)، وتلى هذه الدراسة، دراسة قام بها الباحث لدراسة الاتجاهات العددية والنوعية للمواد الميدانية بمؤسسات المأثورات الشعبية المصرية بالتطبيق على أرشيف مركز الابداع الشعبي، ووحدة التراث الشعبي بمركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي.

–المناقشة:

سنتناول فيما يلي دراسة وتحليل للاتجاهات العددية والنوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1–40)، والاتجاهات الجغرافية وذلك من خلال التوزيع الجغرافي للمؤلفين والذي من خلاله يمكن التعرف على توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفون، المؤلفون المشاركون، والمترجمون. على النحو التالي:

الاتجاهات العددية للإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية

بلغ إجمالي المواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية عدد (565) مقال ما بين مقال ودراسة وتقديم موزعة على أبواب المجلة محل الدراسة كما هو مبين بالجدول رقم (1)

الباب	عدد المقالات	النسبة المئوية
معتقدات ومعارف	2	% 0.4
منتدى الثقافة الشعبية	6	% 1.1
في الميدان	16	% 2.8
حرف وصناعات	18	% 3.2
تصدير	40	% 7.1
مفتتح	41	% 7.3
آفاق	41	% 7.3
ثقافة مادية	71	% 12.6
موسيقى وأداء حركي	81	% 14.3
عادات وتقاليد	101	% 17.9
أدب شعبي	148	% 26.2
	565	

جدول رقم (1)

النسبة المئوية لعدد المقالات بأبواب مجلة الثقافة الشعبية:



تباينت أعداد المواد المنشورة بأبواب المجلة كما هو مبين بالجدول رقم (1) والتي يمكن تقسيمها إلى الفئات التالية: أبواب نشر بها أقل من (10) مقالات كما في باب معتقدات ومعارف شعبية، وباب منتدى الثقافة الشعبية، فقد بلغ مجموع المواد المنشورة في البابين معاً (8) مقالات. وأبواب نشر بها ما بين (10-20) مقال كما في باب في الميدان، وباب حرف وصناعات فقد بلغ مجموع المواد المنشورة في البابين معاً عدد (34) مقال. وأبواب نشر بها عدد يتراوح بين (40) مادة في كل باب كما في أبواب تصدير، مفتتح، آفاق حيث بلغ مجموع المواد المنشورة في الأبواب الثلاثة عدد (122) مقال يمثلون نسبة (21.7 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة. وأبواب نشر بها بين (70-80) مقال كما في باب ثقافة مادية، وباب موسيقى وأداء حركي، فقد بلغ مجموع المواد المنشورة بهم عدد (152) مقال تمثل نسبة (27 %) من إجمالي المقالات المنشورة. أما المقالات المنشورة في باب عادات وتقاليد، وأدب شعبي فقد بلغ عددها (249) مقال تمثل نسبة (44 %) من إجمالي عدد المواد المنشورة بالمجلة. ومن ثم يتبين لنا أن مجموع المواد المنشورة في أربع أبواب من أبواب المجلة، وهي أبواب: ثقافة مادية، موسيقى وأداء حركي، عادات وتقاليد، وأدب شعبي تمثل نسبة (71 %) من المواد المنشورة في المجلة.

توزيع عدد المقالات المنشورة بأبواب المجلة:

تباينت أعداد المقالات المنشورة بكل باب من أبواب المجلة في العدد الواحد بين (1-7) مقال كما هو مبين بالجدول رقم (2).

وفيما يلي تفصيل لعدد المقالات المنشورة بكل باب من أبواب المجلة على النحو التالي:

- باب معتقدات ومعارف:

يبين لنا الجدول رقم (2) أن باب معتقدات ومعارف نشر به مقالان فقط بالعدد رقم (1)، الأول هو مقال لـ«مريم بوزيد» بعنوان «احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق: واحة جانت نموذجاً»، والثاني مقال لـ«صبري مسلم حمادي» بعنوان «المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر».

عدد المقالات المنشورة بأبواب مجلة الثقافة الشعبية من العدد 1 – 40 :

أبواب المجلة	معتقدات ومعارف	منتدى الثقافة الشعبية	فى الميدان	حرف وصناعات	تصدير	مفتتح	آفاق	ثقافة مادية	موسيقى وأداء حركى	عادات وتقاليد	أدب شعبى	
1		2	14	3	40	39	38	3	5	5	1	
2	1	2	1	3		1	1	19	30	11	5	
3				3				6		18	12	
4								3		5	13	
5											7	
6												
7											2	
المجموع	2	6	16	18	40	41	41	71	81	101	148	565

جدول رقم (2)

– باب منتدى الثقافة الشعبية:

بلغ عدد المواد المنشورة في هذا الباب عدد (6) مواد نشر منها مادة بالعدد الثانى ومادة بالعدد السابع، كما نشر مادتان بكل من العدد رقم (ع1، ع4). وقد نشر فى هذا الباب المجموع مناقشات أربع ندوات أدار الأولى منها: «علي عبد الله خليفة، وعبد القادر عقيل»، وشارك فيها كل من «ابراهيم عبد الله غلوم، وأحمد مرسى، وحصة الرفاعى، وسعيد يقطين، وسيد حامد حريز»، وكانت بعنوان «التراث الثقافى غير المادى مصطلحاً خلافياً» ونشرت بالعدد الأول للمجلة. كما نشر أيضا بالعدد الأول مقال لهيئة التحرير بعنوان «اتفاقية بشأن صون التراث الثقافى غير المادى».

و«الندوة الثانية» وأدارها «محمد النويرى» وشارك فيها كل من «محمد الجوهرى، سعد الصويان، نمر سرحان، ومحمد غاليم، وشهرزاد قاسم حسن، ومصطفى جاد» وكانت بعنوان «المنهج فى دراسة الثقافة الشعبية» ونشرت بالعدد الثانى. أما «الندوة الثالثة» والتي نشرت بالعدد الرابع بعنوان «الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية» وأدارها «محمد النويرى» وشارك فيها «حسين على يحيى، وخديجة المتغوى، وسوسن كريمي، وصالح مهدي، وضياء الكعبي، وعلي عبد الله خليفة» ونشر أيضا بالعدد الرابع مقال لـ«حسين على يحيى» بعنوان «بيداغوجيا الثقافة الشعبية فى مناهج التعليم الثانوى بمملكة البحرين: مقاربة تربوية إثرائية»، والندوة الرابعة ونشرت بالعدد (7) وأدارها «علي عبد الله خليفة» وشارك فيها كل من «نور الدين أفاية من المغرب، وحمادى صمود من تونس، ومحمد نجيب النويرى، ونور الهدى باديس» وكانت بعنوان «الإنسان والمخيال».

– باب فى الميدان:

بلغ عدد المواد المنشورة فى باب في الميدان عدد (16) مقال موزعة على الأعداد من (1–36) فقد نشرت مادة واحدة فى (15) عدد من اعداد المجلة، وهى الأعداد التالية: ع1، 3، 4، 5، 9، 10، 11، 12، 19، 24، 28، 31، 35، 36. ونشر بالعدد السابع مادتين.

–باب حرف وصناعات:

بلغ عدد المقالات المنشورة فى باب حرف وصناعات عدد (18) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1–9). وقد بلغ عدد الأعداد التى نشر بها مقال واحد عدد (3) أعداد وهى: ع2، ع4، ع5. وأعداد نشر بها مقالانوعددها ثلاثة أعداد هي العدد: ع6، ع7، ع8. وأعداد نشر بها ثلاث مقالات وهى الأعداد: ع1، ع3، ع9.

- التصدير:

بلـغ عدد المـواد المنشـورة في تصديـر مجلـة الثقافة الشـعبية من العــدد (1-40) عــدد (40) مــادة بواقع (مقــال) تصديــر واحد لــكل عدد.

- مفتتح:

نشــر عــدد المــواد المنشــورة بالافتتاحية عــدد (41) مــادة افتتاحية لأعــداد المجلة من العــدد (1-40) بواقع مــادة افتتاحيــة واحدة لكل عــدد، عدا العــدد رقم (13) الذي نشــر بــه مادتان.

- باب آفاق:

بلغ عــدد المــواد المنشــورة ببــاب آفــاق عــدد (41) مقــال موزعــة على أعــداد المجلة مــن العــدد (1-40)، ومــن الملاحظ أن هناك ثبــات في عدد المقالات المنشــورة في هــذا الباب بــكل عــدد، وهي مقالــة واحدة بــكل عدد باســتثناء العدد الأول والذي نشــر به مقــالان هما مقال بعنوان «مظاهــر التمييز ضد المرأة في الحكاية الشــعبية: الحكايــة الشــعبية نموذجاً» لبرتيــالي مغوايــد، ترجمة عبــد القادر عقل، ومقــال لمصطفى جاد بعنــوان « توثيق التراث الشــعبي العــربي قضية سياســية».

- باب ثقافة مادية :

بلــغ عدد المقالات المنشــورة في باب ثقافــة مادية عدد (71) مقــال موزعة علــى أعــداد المجلة من العــدد (1-40)، وقــد تباينــت المواد المنشــورة بكل عدد، فقد نشــر مقــال واحــد في ثلاثة أعــداد هــي الأعــداد: ع13، ع17، ع20، ونشــر مقــالان في (19) عــدد مــن أعــداد المجلة، وهــي الأعــداد: ع10، 11، 12، 14، 15، 16، 19، 21، 22، 23، 25، 26، 27، 30، 32، 35، 36، 39، 40. ونشرت ثلاثة مقــالات في عدد (6) أعــداد، وهي الأعــداد: ع18، 24، 28، 29، 31، 37. ونشــر أربــع مقــالات في ثلاثــة أعداد هــي: ع33، 34، 38.

- باب موسيقى وتعبير حركي:

ســمى هذا البــاب بداية مــن العــدد (1 - 14) باســم موســيقى وأداء حركــي، ثــم عدل هــذا الاســم بداية من العدد (15) باســم باب موســيقى وتعبير حركي. وبلغ عدد المقالات المنشــورة في هــذا الباب عــدد (81) مقال موزعة على أعــداد المجلة من العدد (1-40). فقد نشــرت مقالة واحدة في خمــس أعداد وهــي: ع2، 3، 4، 10، 30. ونشــر ثلاث مقــالات في أربعة أعــداد هــي: ع26، 28، 34، 37. ونشــر أربع مقالات في العدد رقم (29)، ونشــر مقالان في عــدد (30) عدد وهي الأعــداد المتبقية من أعــداد المجلة.

- باب عادات وتقاليد:

بلــغ عدد المقــالات المنشــورة في باب عــادات وتقاليد عــدد (101) مقــال موزعة علــى أعداد المجلــة من العدد (2-40) على عــدد (39) عدد، وقــد تراوحت المقالات المنشــورة في العــدد الواحد بــين مقالة واحــدة، وذلك في خمســة أعــداد وهــي الأعــداد: ع2، 12، 22، 28، 33. وأعداد نشــر بها مقــالان، وبلــغ عددها (11) عــدد وهي الأعــداد: ع5، 9، 18، 20، 24، 25، 29، 35، 38، 39، 40. وأعداد نشــر بهــا ثلاثة مقالات، وبلــغ عددها (18) عــدد، وهي الأعــداد: ع3، 4، 6، 8، 10، 15، 16، 17، 19، 21، 23، 26، 27، 30، 31، 32، 36، 37. وأعــداد نشــر بهــا أربع مقالات وبلــغ عددها (5) أعــداد، وهي الأعداد: ع7، 11، 13، 14، 34.

- باب الأدب الشعبي:

بلغ عــدد المقــالات المنشــورة في باب الأدب الشــعبي عــدد (148) مقال تمثــل نســبة (26.2 %) من إجمالي المــواد المنشــورة بالمجلة موزعــة على الأعــداد (1-40)، توزعــت الدراســات بــين تلــك الأعــداد، فقــد نشــرت مقالــة واحــدة فقط بالعدد (4)، ونشــر مقــالان في عدد (5) أعداد هــي الأعــداد: ع2، 10، 18، 34، 37. وأعداد نشــر بها ثلاثــة مقالات وبلــغ مجموعهــا (12) عدد هي الأعــداد: ع1، 7، 14، 22، 23، 24، 26، 27، 29، 31، 36، 39. وأعداد نشــر بهــا أربع مقــالات وبلغ مجموعها (13) عدد وهي الأعــداد: ع3، 5، 6، 9، 11، 12، 13، 16، 21، 25، 28، 35، 38. وأعــداد نشــر بها خمس مقالات وبلــغ عددها (7) أعــداد هي الأعــداد: ع8، 17، 19، 20، 30، 32، 33. وأعــداد نشــر بهــا (7) مقــالات، وهــي العــدد، ع15، 40. ومــن الملاحظ أن هنــاك تباين كبير في نســبة توزيع المقــالات المنشــورة في باب الأدب الشــعبي على نســبة المقالات المنشــورة في الأبواب الاخرى للمجلة.

اتجاهات المؤلفين:

ستتناول في هذا الجزء التعرف على سمات الإنتاجية العلمية للمؤلفين فضلا عن التعرف على المؤلفين المكثرين من الإنتاج العلمي وتوزيعه على أبواب المجلة، ثم التعرف على سمات الإنتاج العلمي من حيث التأليف الفردي، والتأليف المشترك، هذا بالإضافة الى التعرف على توزيع الإنتاج العلمي المترجم وتوزيعه على أبواب المجلة.

1) المؤلفين الأكثر انتاجاً فكرياً في مجلة الثقافة الشعبية:

بلغ عدد المؤلفين المشاركين بأعمال علمية بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40) عدد (328) مؤلف، ويشمل ذلك المؤلف الفردي، والمؤلف المشارك، والمترجمين، والذين ساهموا بعدد (565) مقال.

يبين لنا الجدول رقم (3) الإنتاجية العلمية للمؤلفين، فقد بلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بمقال واحد عدد (223) كاتب يمثلون نسبة (68 %) من إجمالي عدد المؤلفين.

وبلغ عدد المؤلفين المشاركين ب مقالان عدد (57) مؤلف يمثلون نسبة (17 %) من إجمالي عدد المؤلفين.

وبلغ عدد المؤلفين المشاركين بثلاث مقالات عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7 %) من إجمالي عدد المؤلفين. وبلغ عدد المؤلفين المشاركين بأربع مقالات عدد (8) مؤلفين يمثلون نسبة (2.4 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إبراهيم عبد الحافظ، إبراهيم محمود، بزة الباطني، حسين علي يحيى، عبد الكريم الحشاش، محمد الجزيراوى، محمد القاضي، محي الدين خريف».

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد خمسة مقالات عدد أربعة مؤلفين يمثلون نسبة (1.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إيمان مهران، عبد الحميد حواس، على إبراهيم الضو، على بزى». وتجدر الإشارة إلى أن «عبد الحميد حواس» ساهم بعدد (4) مقالات، وقام بترجمة مقال، وهو مقال لـ«نيكولاس هوبكنز»، بعنوان «أنثروبولوجي مصري رائد. محمد جلال (1906-1943م)». ونشرت بالعدد (2).

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (6) مقالات عدد (4) مؤلفين يمثلون نسبة (1.2 %) وهم: «حسين محمد حسين، عبد الرحمن سعود مسامح، نور الهدى باديس، يوسف حسن مدنى»، وقد شارك «حسين محمد حسين» في مقال مشترك مع «حسين أحمد المديفع» بعنوان «مهنة القصارين في البحرين (1930م - 1970م): دراسة ميدانية» بالعدد رقم (37). وشاركت «نور الهدى باديس» بعدد (5) مقالات بالإضافة إلى ترجمة مقالة لفاطمة الزهراء صالح بعنوان «من أجل تجديد الشفاهية: الضروري والعاجل» ونشرت بالعدد (12).

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (7) مقالات عدد (3) مؤلفين بنسبة أقل من (1 %) وهم: «عبد القادر عقيل، محمد محمود فايد، مصطفى جاد»، وقد شارك «مصطفى جاد» بعدد (6) مقالات بالإضافة إلى ترجمة مقال لـ«نرجس العلاوى» بعنوان «جمعية التقنيات القروية للمتوسط» ونشرت بالعدد (1). وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (8) مقالات عدد (2) مؤلف وهم: «حسام محسب، خالد عبد الله خليفة». وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (9) مقالات كاتب واحد، وهو «محمد عبد الله النويرى»، وقد شاركت هيئة التحرير بعدد (20) مادة ما بين تصدير وافتتاحية، وقد شارك «علي عبد الله خليفة» بعدد (31) مادة ما بين تصدير وافتتاحية ومقال.

الإنتاجية العلمية للمؤلفين بمجلة الثقافة الشعبية من عدد 1-40:

عدد المقالات	عدد المؤلفين	النسبة المئوية لعدد المؤلفين	إجمالي عدد المقالات	النسبة المئوية من إجمالي عدد المقالات
1	223	% 68.0	223	% 38.3
2	57	% 17.4	114	% 19.6
3	24	% 7.3	72	% 12.4

4	8	% 2.4	32	% 5.5
5	4	% 1.2	20	% 3.4
6	4	% 1.2	24	% 4.1
7	3	% 0.9	21	% 3.6
8	2	% 0.6	16	% 2.7
9	1	0.3%	9	% 1.5
20	1	0.3%	20	% 3.4
31	1	% 0.3	31	% 5.3
	328	% 100.0	582	% 100.0

جدول رقم (3)

يشير الجدول رقم (3) للمؤلفين المكثرين من الإنتاجية العلمية حيث نلاحظ أن ثلاث مؤلفين قد ساهموا بعدد (60) مقال تمثل نسبة (13 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة وهم على عبد الله خليفة (31)، هيئة التحرير (20)، ومحمد نجيب النويري (9).

كما نلاحظ أن المؤلفين المشاركين بعدد من (4-8) مقالات والبالغ عددهم (21) مؤلف شاركوا بعدد (121) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (19.4 %) من إجمالي عدد المقالات. أي أن عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين ساهموا بعدد (173) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (32.5 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40).

ومن الملاحظ أن إجمالي عدد المقالات يبلغ (582) وهو رقم لا يتعارض مع إجمالي عدد المقالات محل الدراسة والبالغ عددها (565)، ويرجع ذلك الى إضافة المؤلفين والمؤلفين المشاركين والمترجمين (عدد (7) مؤلفين مشاركين + عدد (10) مترجمين)

2) توزيع عدد المؤلفين على أبواب المجلة

يبين لنا الجدول رقم (4) عدد المؤلفين لكل باب من أبواب مجلة الثقافة الشعبية حيث يبلغ عددهم (427) كاتباً، ومن ثم نجد أن هناك تفاوت فيما بين هذا العدد والعدد الفعلي للمؤلفين والبالغ عددهم (328)، ويرجع هذا التباين نتيجة مشاركة بعض المؤلفين بأكثر من مقال موزعة على أبواب المجلة، وهو ما قمنا بالكشف عنه عند رصدنا وتحليلنا للإنتاجية العلمية لكل كاتب.

الباب	عدد المؤلفين	النسبة المئوية
معتقدات ومعارف	2	% 0.5
مفتتح	4	% 0.9
منتدى الثقافة الشعبية	5	% 1.2
فى الميدان	15	% 3.5
حرف وصناعات	20	% 3.6
تصدير	27	% 6.3
آفاق	35	% 8.2
موسيقى وأداء حركي	55	% 12.9
ثقافة مادية	62	% 14.5
عادات وتقاليد	88	% 20.6
أدب شعبي	119	% 27.9
	432	% 100.0

جدول رقم (4)

تبين لنا الجداول رقم (4) عدد الكتاب بكل باب والنسبة المئوية، وفيما يلى سنتناول بالتفصيل عدد الكتاب بكل باب والنسبة المئوية لها على النحو التالى:

- باب معتقدات ومعارف

بلغ عدد مقالات باب معتقدات ومعارف مقالان لاثنين من المؤلفين، بنسبة (0.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين هم: «صبري مسلم حمادي، مريم بوزيد» وشارك كل منهم بمقالة واحدة فقط.

- باب مفتتح:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب مفتتح عدد (41) مقالاً افتتاحياً شارك بها عدد (4) مؤلفين بنسبة (0.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك عبد القادر عقيل بمقالة واحدة، وشارك محمد عبد الله النويرى بمقالين، وشاركت هيئة التحرير بعدد (15) مقالة افتتاحية بينما شارك علي عبد الله خليفة بعدد (23) مقالة افتتاحية.

- باب منتدى الثقافة الشعبية:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب منتدى الثقافة الشعبية عدد (6) مقالات شارك بها عدد (5) مؤلف بنسبة (1.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك كل من حسين على يحى، عبد القادر عقيل، على عبد الله خليفة بمقالة واحدة، وشارك محمد عبد الله النويرى، وهيئة التحرير بعدد (2) مقال لكلٍ منهما.

- باب في الميدان:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب في الميدان عدد (16) مقالاً شارك بها عدد (15) كاتباً بنسبة (3.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين، الذين شارك كلٌ منهم بمقالة واحدة وهم: «إبراهيم راشد الدوسرى، بزة الباطنى، حسين محمد حسين، حسين مرهون، سلام مراد، عبد الرحمن، سعود مسامح، علي عبد الله خليفة، علي عبد الله يعقوب، فاطمة عيسى السليطى، ليلى محمد الحدى، محمد السلمان، محمد المهدى بشرى، محمد عبد الله العليان، نسرين رضى»، وشارك «عبد الله عمران» بمقالين.

- باب حرف وصناعات:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب حرف وصناعات عدد (18) مقالاً شارك بها عدد (20) مؤلف بنسبة (3.6 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك كل منهم بمقالة واحدة وهم: «منصور الشقيرات، الحسين الإدريسي، إيمان مهران، أشرف عويس، بركات محمد مراد، حسين المحروس، حسين على لوباني، سعد الطويسي، سميرة الجميل حباشة، صلاح عبد الستار محمد الشهاوى، عبد الحميد المحادين» (مراجعة)، «عبد الكريم عيد الحشاش، عبد الله عمران، ليلى صالح البسام، ليلى عبد الغفار فدا، محمد الجزيراوى، محمد غنيم، نرجس العلاوى، نيران كيلان والتى شاركت بمقالين، ومصطفى جاد الذى ترجم مقال نرجس العلاوى».

- باب تصدير:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب تصدير المجلة عدد (40) مادة شارك بها عدد (27) كاتباً بنسبة (6.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (18) كاتب بكتابة تصدير واحد للمجلة وهم: «إبراهيم عبد الله غلوم، أحمد علي مرسى، باقر النجار، جورج فرندسن، حسن مدن، سعيد يقطين، سوزان يوسف، سيد حامد حريز، عبد الحميد حواس، عبد الحميد سالم المحادين، عبد الرحمن سعود مسامح، كامل إسماعيل مرسى، كامل فرحان صالح، محمد جابر الأنصاري، محمد جودات، محمد غاليم، نزار عبده غانم، نهلة إمام»، وشارك عدد (7) مؤلفاً بكتابة عدد (2) تصدير وهم: «عبد الله عبد الرحمن يتيم، علي بزى، علي عبد الله خليفة، مصطفى جاد، نور الهدى باديس، هيئة التحرير، يوسف حسن مدني»، كما شارك «عبد القادر عقيل» بكتابة عدد (3) تصدير، وشارك «محمد عبد الله النويرى» بكتابة عدد (5) تصدير لأعداد المجلة.

- باب آفاق:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب آفاق عدد (41) مقال شارك بها عدد (35) كاتباً بنسبة (8.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (34) كاتب بمقالة واحدة وهم: «إبراهيم عبد الله غلوم، إبراهيم محمود، أبو بكر خالد سعد الله، بريتاني مغواير، زاهى ناضر، سالم المعوش، ستيث طمسون، سعيد أراق، سوزان

يوسف، طارق المالكى، عاطف عطية، عبد الحميد بورايو، عبد الحميد حواس، عبد العالى العامرى، علي إبراهيم الضو، علي بزى، علي عبد الله خليفة، فاطمة الزهراء صالح، كامل فرحان صالح، محمد الرضوانى، محمد السمورى، محمد غاليم، محمد معروف، محمد نجيب النويرى، محمد نور الدين أفاية، مريم حمزة، مصطفى جاد، مها كيال، ناصر البقلوطى، نرجس باديس، نهلة عبد الله إمام، هيثم يونس جاد المولى، يوسف حسن مدني»، وشاركت «نور الهدى باديس» بعدد (2) مقال.

– باب موسيقى وأداء حركى:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب موسيقى وأداء حركى عدد (81) مقالاً شارك بها عدد (55) كاتباً بنسبة (12.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك منهم عدد (43) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الجيلالي الغرابى، الزازية برقوقي، الزبير مهداد، الكبير الداديسي، إبراهيم راشد الدوسري، أ.ج . غريماص، أحمد علوة، بركات محمد مراد، بركة بوشيبة، بريهان فارس عيسى، بوعزيز سمحون، جمال السيد، جمال أبرنوص، جمال عبد الحي عبد الغني، حاتم العموص، حسنى عبد الحافظ، حسين مرهون، خالد هلالي، رشدى التومي، سمير إدريس، شهرزاد قاسم حسن، صالح حمدان الحربى، صفية عزوز، عبد الباقي يوسف، عبد القهار الحجازي، عبد الكريم قادري، عبد محمد بركو، عزيز الورتاني، علي دمق، عوض سعود عوض، فاطمة زكري، فتحي زغندة، فراس الطرابلسي، فطيمة ديلمي، قاسم الباجى، مبارك عمرو العمارى، محمد الكحلاوى، محمد بلوش، محمد خماخم، محمد ولد احظانا، محمود الجبور، نزار محمد عبده غانم، نوال جلالي، وجدي عليلة، يوسف سلطاني»، وشارك عدد (6) مؤلفين بعدد (2) مقال وهم: «تامر يحيى، سمير جابر، على إبراهيم الضو، علياء العربى، محمد الدريدى، محمد القاضي»، وشارك «سعيد بوكرامي» بعدد (3) مقالات كما شارك «محمد محمود فايد» بعدد (6) مقالات، وشارك كل من: «حسام محسب، خالد عبد الله خليفة» بعدد (8) مقالات.

– باب ثقافة مادية:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب ثقافة مادية عدد (71) مقالاً شارك بها عدد (62) كاتباً بنسبة (14.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وقد شارك منهم عدد (53) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الأخضر نصيرى، الحسن تيكبدار، الزبير مهداد، الضاوي موسى، المولدي لحمر، الناصر البقلوطى، إبراهيم الحجرى، إدريس سعد السعد، إدريس كمون، إدريس مقبوب، أحمد المؤذن، أسعد النوبي، أشرف صالح سيد، بشرى صدوق، تهاني ناصر العجاجى، جلال خالد الهارون، جودت عبد الحميد يوسف، حسين أحمد المديفع، حسين محمد حسين، حنان قرقوتي، خليل حسن الزركانى، رائد أرناؤوط، رحمة ميري، زينب قندوز، سعد الطويسي، سعيد سليمان الخواجة، ضيف الله محمد عبيدات، عبد الرحمن مسامح، عبد الكريم براهمي، عبد اللطيف محمد أحمد حسين، علال ركوك، على الثابتي، على الضو، على سعيد سيف، على صالح النجاده، على عرايسية، على محمد راشد، عماد بن صولة، ليلى عبد الغفار ندا، ليلى مختار أحمد آدم، محمد القاضي، محمد سعد الشيبانى، محمد محمد إبراهيم، مفيد فهد نبزو، منصور الشقيرات، ناهدة الكسوانى، نمر سرحان، وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل، ياسر أبو نقطة، يوسف أحمد النشابة، يوسف بواتاون، يوسف حسن مدني، يوسف ناوري»، كما شارك عدد (8) كتاب بعدد (2) مقال وهم: «إيمان مهران، أسعد عبد الرحمن عوض الله، جلال زين العابدين، سلوم درغام سلوم، سميرة محمد الشنو، على بزى، ليلى صالح البسام، محمد الجزيراوي»، كما شاركت «تهانى بنت ناصر العجاجى» بثلاث مقالات.

– باب عادات وتقاليد:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب عادات وتقاليد عدد (101) مقالاً شارك بها عدد (88) كاتباً بنسبة (20.6 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (77) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الزبير مهداد، السالك ولد محمد المصطفى، الهادى المسيليني، الهاشمى الحسين، إبراهيم بن عرفة، أحمد خواجة، أحمد عبد الهادى المحمد

صالح، أحمد علوة، أروى عبده عثمان، أشرف أبو الحمد الخطيب، أشرف أيوب معوض، أشرف سعد نخلة، أميرة الدر، أمينة الفردان، أوسرار مصطفى، آمال عطية، بركات محمد مراد، بشار خليف، بشرى ديب منصور، جعفر البحراني، جلال زين العابدين، حسين عباس، حمادي ذويب، حمدادو بن عمر، حنان قرقوتي، خديجة المولاني، رابحي رضوان، رشيد العفاقي، زينب عباس عيسى، سعيدة عزيزي، سميح شعلان، صبرينة بوقفة، صفية أحمد الزايد، صلاح عبد الستار محمد الشهاوي، عادل نجيم، عاطف عطية، عبد الباسط عودة إبراهيم، عبد الرازق القلسي، عبد الرحمن جمعة ذياب، عبد القادر فيطس، عبد الكريم الحشاش، عبد الكريم بركة، عبد الكريم عيد الحشاش، عبد الله جنوف، عبد الله عبد الرحمن يتيم، عز الدين بوزيد، على عمار، على كاظم أوز، عمرو عبد العزيز منير، عوض سعود عوض، فاطمة الزهراء شوية، فاطمة أبو شقال، فاطمة زكري، فريد الصغيري، فوزية سعيد الصالح، محمد الجوهري، محمد السموري، محمد القاضي، محمد أحمد، محمد أوسوس، محمد علي عبد الله العبدلي الترهوني، محمد لحول، محمد ناصر صديقي، محمود عبد الله تهامي، مها عيساوي، نرجس باديس، نصير بكوش، نعمة رحماني، نهلة شجاع الدين، نهلة عبد الله إمام، نور الهدى باديس، هيثم سرحان، ياسر محمد أبو نقطة، يعرب نبهان، يوسف توفيق، يونس لوكيل»، كما شارك منهم عدد (11) كاتباً بعدد (2) مقال وهم: «الزازية برقوقي، إبراهيم محمود، إدريس مقبوب، أحمد محمد عبد الرحيم، بزة الباطني، حسين محمد حسين، عبد الكريم براهمي، عبد الله هرهار، علاء ركوك، محمد رجب السامرائي، مريم بشيش»، وشاركت «سوسن إسماعيل عبد الله» بعدد (3) مقال في باب عادات وتقاليد

- باب أدب شعبي:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب أدب شعبي عدد (148) مقالاً شارك بها عدد (119) كاتباً بنسبة (27.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (99) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الجيلالي الغرابي، الحسين الإدريسي، انتصار قائد البناء، إبراهيم أحمد ملحم، إدريس إبراهيم البريدي، إدريس محمد صقر جرادات، إيمان سليمان، أ.ج. غريماص، أحمد زياد محبك، أحمد على الحاج محمد، أحمد نبيل أحمد، أروى عبده عثمان، أسامة خضراوي، أشرف أيوب معوض، أشرف عويس، أميرة جعفر عبد الكريم، أنور محمود زناتي، أنيسة إبراهيم السعدون، بداك شبحة، بزة الباطني، بوشعيب الساوري، بولرباح عثمانلي، تامر فايز، تهاني حسن على المرخي، جاك صبري شماس، جلول دواجي عبد القادر، حسن الشامي، حسين محمد حسين، حكمت النوايسة، خالد أبو الليل، رشيد سليماني، رشيد وديجي، رشيدي العفاسي، رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان، سامية الدريدي الحسني، سعد الصويان، سلوم درغام سلوم، سليمان حسن زيدان، سليمة فريال الشويكي، سليمة ناندا، سميرإدريس، سيدي محمد بن مالك، شادن محمد حسين، شهاب غانم، صادق السلمي، صالح جديد، صالح حمدان الحربي، طلحة بشير، عادل البطوسي، عاطف عطية، عائشة الدرمكي، عباس عبد الحليم عباس، عبد الحميد حواس، عبد الرحمن الشافعي، عبد القادر المرزوقي، عبد القادر فيدوح، عبد القهار الحجاري، عبد الكريم الحشاش، عبد اللطيف حني، عبد الله أبو راشد، عبد الله بن عتو، عبد المالك أشهبون، عبد الوهاب ميراوي، عبد محمد بركو، عزيز العرباوي، علي القاسمي، علي إبراهيم الضو، عماد بن صولة، فاطمة الدليمي، فرانشيسكا ماريا كوراو، فريد الصغيري، كامل إسماعيل، مبارك عمرو العماري، مبروك دريدي، محمد الجزيراوي، محمد الجوهري، محمد الخالدي، محمد السموري، محمد أحمد جمال، محمد بركو، محمد جودات، محمد حسن عبد الحافظ، محمد شبانة، محمد على الوافي كرواتل، محمد محمود فايد، مختار رحاب، مرسي السيد مرسي الصباغ، مصطفى الشاذلي، مصطفى عطية جمعة، موسى فقير، ناجي التباب، نبيلة إبراهيم، نهلة شجاع الدين، نيكولاس هوبكنز، هشام بنشاوي، هيئة التحرير، وجدان عبد الإله الصائغ، يوسف توفيق، يوسف محمود غثيان

العليمات»، كما شارك عدد (12) مؤلفاً بعدد (2) مقال وهم: «أيمن حماد، حميد الجراري، صبري مسلم حمادي، صفاء ذياب، ضياء عبد الله الكعبي، علي عبد الله خليفة، محمد المهدي بشرى، محمد علي ثامر، محمد محمد إبراهيم، مصطفى جاد، نجية الحمود، يعقوب يوسف المحرقي، وشارك عدد (6) كاتب بعدد (3) مقالات وهم: «أحمد الخصخوصي، حسين علي يحيى، خيرالله سعيد، عبد الرحمن سعود مسامح، عمر الساريسي، فرج قدرى الفخراني»، وشارك كل من «إبراهيم عبد الحافظ، محي الدين خريف» بعدد (4) مقالات في باب أدب شعبي.

3) التأليف الفردى والتأليف المشترك :

فئات المؤلفين المشاركين في الإنتاج العلمي المنشور بمجلة الثقافة الشعبية العدد (1 – 40):

تأليف مشترك	7
ترجمة	10
مجموع	17

جدول رقم (5)

يبين الجدول رقم (5) فئات المؤلفين المشاركين في المواد المنشورة بالمجلة، فقد بلغ عدد المقالات ذات التأليف المشترك (7) مقالات تمثل نسبة (1.12 %) من إجمالي عدد المقالات، أي أن التأليف الفردي الذى يمثل نسبة (98 %) من الإنتاج الفكري المنشور بالمجلة، هو السمة الغالبة في اتجاهات المؤلفين المنشور انتاجهم العلمي بمجلة الثقافة الشعبية. والمقالات ذات التأليف المشترك هي: «مقال أميرة جعفر عبد الكريم، تهاني حسن علي المرخي» بعنوان «المرجحانة فى الموروث الشعبى القديم» ونشرت بالعدد (11). ومقال «ليلى صالح البسام، تهانى ناصر العجاجى» بعنوان «أزياء النساء التقليدية فى المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية» ونشرت بالعدد (18)، مقال «عبد الله عمران»، والذى قام بمراجعته «عبد الحميد المحادين» بعنوان «ملابس الرجال فى البحرين» ونشر بالعدد (2)، وقد شارك «منصور الشقيرات، سعد الطويسي» في مقالان الأول، بعنوان «العاجة دمية تقليدية لتسلية الأطفال فى جنوب الأردن» ونشر بالعدد (9)، والثانى بعنوان «التراث الثقافى لقرية شماخ فى جنوب الأردن» ونشرت بالعدد (17). ومقال «نعمة رحمانى، نصيرة بكوش» بعنوان «دراسة سيميو أنثروبولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان» ونشرت بالعدد (36). كما شارك «حسين أحمد المديفع، حسين محمد حسين» في المثال المشار اليه سابقاً ونشر بالعدد (37).

– المقالات المترجمة :

بلغ عدد المقالات المترجمة (10) مقالات، وهى تمثل نسبة (1.7 %) من إجمالي عدد المقالات محل الدراسة والبالغ عددها (565)، فقد نشر بالعدد الأول للمجلة مقال «نرجس العلاوى» بعنوان «جمعية التقنيات القروية للمتوسط»، ترجمة «مصطفى جاد» بالعدد (1)، ومقال «مغواير، بريتانى» بعنوان «مظاهر التمييز ضد المرأة فى الحكايات الشعبية: الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً»، ترجمة «عبد القادر عقيل». ونشر بالعدد (5) مقال «مصطفى الشاذلى» بعنوان «الحكاية الشعبية في حوض البحر الأبيض المتوسط» ترجمة «محمد الداهمى». ونشر بالعدد (10) مقال «ستيث طمسون» بعنوان «فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية»، تعريب «حسن الشامي». ونشر بالعدد (8) مقال «فرانشيسكا ماريا كوراو» بعنوان «جحا وقصته التى لا تنتهى ظهور أدلة جديدة على انتشار نوادر جحا»، ترجمة «نعمان محمد صالح». ونشر بالعدد (12) مقال «فاطمة الزهراء صالح» بعنوان «من أجل تجديد الشفاهية: الضروري والعاجل»، ترجمة «نور الهدى باديس». ونشر بالعدد (18) مقال «علي كاظم أوز» بعنوان «الأقنعة وفنون الأداء التقليدى في تركيا»، ترجمة «فراس الشاعر». ونشر بالعدد (20) مقال «نيكولاس هوبكنز» بعنوان «أنثروبولوجى مصرى

رائد. محمد جلال (1906-1943)»، ترجمة «عبد الحميد حواس». ونشر بالعدد (40) مقالان الأول لـ «سليمة نانـدا» بعنوان «صورة المرأة في الحكايات الشعبية» ترجمة «عبد القادر عقيل»، والثاني مقال «أ.ج. غريماص» بعنوان الأمثال «والأقوال المأثورة»، ترجمة «عبد الحميد بورايو».

يبين لنا الجدول رقم (6) توزيع المترجمين بكل باب من أبواب مجلة الثقافة الشعبية من العدد 1-40.

المترجمون	الباب
عبد الحميد بورايو	أدب شعبي
عبد الحميد حواس	أدب شعبي
عبد القادر عقيل	أدب شعبي
محمد الداهمى	أدب شعبي
نعمان محمد صالح	أدب شعبي
حسن الشامى	آفاق
عبد القادر عقيل	آفاق
نور الهدى باديس	آفاق
مصطفى جاد	حرف وصناعات
فراس الشاعر	عادات وتقاليد

جدول رقم (6)

الاتجاهات الجغرافية

التوزيع الجغرافي للمؤلفين

يبين لنا الجدول رقم (7) توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفين، المؤلفين المشاركين، والمترجمين.

عدد كتاب كل دولة:

بلد الكاتب	عدد الكتاب	النسبة المئوية
البرتغال	1	0.3٪
الهند	1	0.3٪
إيطاليا	1	0.3٪
تركيا	1	0.3٪
روسيا	1	0.3٪
فرنسا	1	0.3٪
أمريكا	2	0.6٪
ليبيا	2	0.6٪
الإمارات	3	0.9٪
الكويت	3	0.9٪
عمان	3	0.9٪
موريتانيا	3	0.9٪
فلسطين	5	1.5٪
السودان	6	1.8٪
اليمن	7	2.1٪
السعودية	9	2.7٪
لبنان	9	2.7٪
العراق	12	3.7٪
الأردن	14	4.3٪
سوريا	21	6.4٪

الجزائر	27	8.2 %
مصر	44	13.4 %
البحرين	48	14.6 %
تونس	51	15.5 %
المغرب	53	16.2 %
المجموع	328	100.0 %

جدول رقم (7)

يبين لنا الجدول رقم (7) التوزيع الجغرافي للمؤلفين وفقا لدولته، فقد بلغ عدد المؤلفين (328) مؤلفاً، موزعين على (25) دولة، وهي الدول التي ينتمي إليها المؤلفون، وسنقوم بتقسيم المؤلفين بكل دولة إلى الفئات التالية: الفئة الأولى وتضم الدول التي شارك منها مؤلف واحد فقط وعددها (6) دول تمثل نسبة أقل من (0.5 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم: جورج فرندسن من أمريكا، محمد علي الوافي كرواتل من الهند، فرانشيسكا ماريا كوراو من إيطاليا، علي كاظم أوز من تركيا، وأ.ج. غريماص من روسيا، ونيكولاس هوبكنز من فرنسا.

كما شاركت دول أخرى بعدد (2 - 3) مؤلف بنسبة تراوحت بين (0.6 % - 0.9 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، فقد شارك

عدد (2) مؤلف من أمريكا، وليبيا، وهم: «حسن الشامي، ستيث طمسون من أمريكا، محمد علي عبد الله العبدلي الترهوني، سليمان حسن زيدان من ليبيا»، وعدد (3) مؤلف من الإمارات، الكويت، وعمان، موريتانيا، و«إبراهيم أحمد ملحم، شهاب غانم، علي محمد راشد» من الإمارات، و«صالح حمدان الحربي، علي صالح النجاده، بزة الباطني» من الكويت، و«عبد الباسط عودة إبراهيم، عائشة الدرمكي، محمد عبد الله العليان» من عمان،

النسبة المئوية لعدد كتاب كل دولة:





والسالك ولد محمد المصطفى، رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان، محمد ولد احظانا من موريتانيا.

والفئة الثانية وهى الدول التي تراوحت نسبة المشاركة منها بين (1 % - 5 %) وهى دول: فلسطين وشارك منها عدد (5) كتاب بنسبة (1.5 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم «إيمان سليمان، ناهدة الكسوانى، نمر سرحان، إدريس محمد صقر جرادات، نجية الحمود». تلتها دولة السودان وشارك منها عدد (6) مؤلفين بنسبة (1.8 %)، وهم «أسعد عبد الرحمن عوض الله، سيد حامد حريز، علي الضو، ليلى مختار أحمد آدم، محمد المهدى بشرى، يوسف حسن مدني»، واليمن بعدد (7) مؤلفين بنسبة (2.1 %) وهم «أروى عبده عثمان، صادق السلمي، علي سعيد سيف، محمد علي ثامر، محمد محمد إبراهيم، نزار عبده غانم، نهلة شجاع الدين» ثم السعودية، ولبنان بعدد (9) مؤلفين لكل منها، وهم «إدريس إبراهيم البريدى، أحمد عبد الهادى المحمد صالح، تهاني بنت ناصر العجاجى، جعفر البحراني، جلال خالد الهارون، سعد الصويان، ليلى صالح البسام، ليلى عبد الغفار فدا، وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل» من السعودية، «حسين علي لوباني، حنان قرقوتي، زاهي ناضر، سالم المعوش، عاطف عطية، علي بزي، كامل فرحان صالح، مريم حمزة، مها كيال» من لبنان

ثم العراق بعدد (12) مؤلفاً بنسبة (3.6 %)، وهم «بريهان فارس عيسى، خليل حسن الزركانى، خيرالله سعيد، شهرزاد قاسم حسن، صبرى مسلم حمادي، صفاء ذياب، عبد الرحمن جمعة ذياب، علي القاسمي، محمد الخالدي، محمد رجب السامرائي، نيران كيلانو، وجدان عبد الإله الصائغ»، ومن الأردن عدد (14) مؤلفاً بنسبة (4.2%)، وهم «إدريس سعد السعد، حكمت النوايسة، رائد أرناؤوط، سعد الطويسي، سعيد سليمان الخواجة، شادن محمد حسين، ضيف الله محمد عبيدات، عباس عبد الحليم عباس، عمر الساريسي، فاطمة أبو شقال، محمود الجبور، منصور الشقيرات، هيثم سرحان، يوسف محمود غثيان العليمات».

والفئة الثالثة وهى الدول التي تراوحت نسبة مشاركة المؤلفين منها ما بين (5 % - 10 %) فمن سوريا شارك عدد (21) مؤلفاً بنسبة (6.3 %) وهم «إبراهيم محمود، أحمد زياد محبك، بشار خليف، بشرى ديب منصور، جاك صبري شماس، سلام مراد، سلوم درغام سلوم، سليمة فريال الشويكى، صفية أحمد الزايد، عبد الباقي يوسف،

عبد الكريم الحشاش، عبد الله أبو راشد، عبد محمد بركو، عوض سعود عوض، كامل إسماعيل، محمد السموري، محمد بركو، مريم بشيش، مفيد فهد نبزو، ياسر أبو نقطة، يعرب نبهان».

ومن الجزائر شارك عدد (27) مؤلفاً يمثلون نسبة (8.2 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة. وهم «إبراهيم بن عرفة، أبو بكر خالد سعد الله، آمال عطية، بداك شبحة، بركة بوشيبة، بولرباح عثمانلى، جلول دواجي عبد القادر، حمدادو بن عمر، سيدي محمد بن مالك، صالح جديد، صبرينة بوقفة، طلحة بشير، عبد الحميد بورايو، عبد القادر فيطس، عبد الكريم قادري، عبد اللطيف حنى، عبد الوهاب ميراوي، على عمار، فاطمة الزهراء شوية، فطيمة ديلمي، مبروك دريدي، مختار رحاب، مريم بوزيد، مها عيساوى، نرجس العلاوي، نصير بكوش، نعمة رحماني».

الفئة الرابعة وهي الدول التي تراوحت نسبة المؤلفين المشاركين منها أكثر من (10 %) وهي مصر التي شارك منها عدد (44) مؤلفاً يمثلون نسبة (14.8 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إبراهيم عبد الحافظ، إيمان مهران، أحمد علي مرسي، أحمد محمد عبد الرحيم، أحمد نبيل أحمد، أسعد النوبي، أشرف أبو الحمد الخطيب، أشرف أيوب معوض، أشرف سعد نخلة، أشرف صالح سيد، أشرف عويس، أنور محمود زناتي، أيمن حماد، بركات محمد مراد، تامر فايز، تامر يحيى، جمال عبد الحي عبد الغني، جودت عبد الحميد يوسف، حسام محسب، حسني عبد الحافظ، خالد أبو الليل، سميح شعلان، سمير جابر، سوزان يوسف، صلاح عبد الستار محمد الشهاوي، عادل البطوسي، عبد الحميد حواس، عبد الرحمن الشافعي، عبد اللطيف محمد أحمد حسين، عمرو عبد العزيز منير، فرج قدرى الفخراني، محمد الجوهري، محمد حسن عبد الحافظ، محمد شبانة، محمد غنيم، محمد محمود فايد، محمود عبد الله تهامي، مرسي السيد مرسي الصباغ، مصطفى الشاذلي، مصطفى جاد، مصطفى عطية جمعة، نبيلة إبراهيم، نهلة إمام، هيثم يونس جاد المولى».

ومن البحرين عدد (48) مؤلفاً بنسبة (14.8 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم: «انتصار قائد البناء، إبراهيم عبد الله غلوم، أحمد المؤذن، أحمد على الحاج محمد، أميرة الدر، أميرة جعفر عبد الكريم، أمينة الفردان، أنيسة إبراهيم السعدون، باقر النجار، بريتانى مغواير، تهانى حسن علي المرخي، جمال السيد، حسن مدن، حسين المحروس، حسين أحمد المديفع، حسين على يحيى، حسين محمد حسين، حسين مرهون، خالد عبد الله خليفة، خديجة المولاني، زينب عباس عيسى، سليمة ناندا، سميرة محمد الشنو، سوسن إسماعيل عبد الله، ضياء عبد الله الكعبى، عبد الحميد المحادين، عبد الرحمن سعود مسامح، عبد القادر المرزوقى، عبد القادر عقيل، عبد القادر فيدوح، عبد الله عبد الرحمن يتيم، عبد الله عمران، على عبد الله خليفة، على عبد الله يعقوب، فاطمة عيسى السليطى، فراس الشاعر، فوزية سعيد الصالح، ليلى محمد الحدي، مبارك عمرو العماري، محمد الداهمي، محمد السلمان، محمد أحمد جمال، محمد جابر الانصاري، نسرين رضي، نعمان محمد صالح، هيئة التحرير، يعقوب يوسف المحرقي، يوسف أحمد النشابة».

تليها تونس التي شارك منها عدد (51) مؤلفاً يمثلون نسبة (15.4 %) وهم «الأخضر نصيرى، الزازية برقوقي، الضاوى موسى، المولدي لحمر، الناصر البقلوطى، الهادى المسيليني، الهاشمي الحسين، أحمد الخصخوصي، أحمد خواجة، بوعزيز سمحون، حاتم العموص، حسين عباس، حمادى ذويب، رشدى التومي، زينب قندوز، سامية الدريدى الحسني، سميرإدريس، سميرة الجميل حباشة، صفية عزوز، عادل نجيم، عبد الرازق القلسي، عبد الكريم براهمى، عبد الله جنوف،

عز الدين بوزيد، عزيز الورتاني، علي الثابتي، علي دمق، علي عرايسية، علياء العربي، عماد بن صولة، فاطمة زكري، فتحي زغندة، فراس الطرابلسي، فريد الصغيري، قاسم الباجي، محمد الجزيراوي، محمد الدريدي، محمد الكحلاوي، محمد أحمد، محمد خماخم، محمد سعد الشيباني، محمد عبد الله النويري، محمد لحول، محمد ناصر صديقي، محي الدين خريف، ناجي التباب، نرجس باديس، نوال جلالي، نور الهدى باديس، وجدى عليلة، يوسف سلطاني».

والمغرب التي شارك منها عدد (53) مؤلفاً يمثلون نسبة (16 %) من إجمالي عدد المؤلفين وهم: «الجيلالي الغرابي، الحسن تيكبدار، الحسين الإدريسي، الزبير مهداد، الكبير الداديسي، إبراهيم الحجري، إبراهيم راشد الدوسري، إدريس كمون، إدريس مقبوب، أحمد علوة، أسامة خضراوي، أوسرار مصطفى، بشرى صدوق، بوشعيب الساوري، جلال زين العابدين، جمال أبرنوص، حميد الجراري، خالد هلالي، رابحي رضوان، رحمة ميري، رشيد العفاقي، رشيد سليماني، رشيد وديجي، رشيدي العفاسي، سعيد أراق، سعيد بوكرامي، سعيد يقطين، سعيدة عزيزي، طارق المالكي، عبد العالي العامري، عبد القهار الحجاري، عبد الكريم بركة، عبد الله بن عتو، عبد الله هرهار، عبد المالك أشهبون، عزيز العرباوي، علاء ركوك، فاطمة الدليمي، فاطمة الزهراء صالح، محمد الرضواني، محمد القاضي، محمد أوسوس، محمد بلوش، محمد جودات، محمد غاليم، محمد معروف، محمد نور الدين أفاية، موسى فقير، هشام بنشاوي، يوسف بواتاون، يوسف توفيق، يوسف ناوري، يونس لوكيل».

ومن الملاحظ أن الفئة الرابعة والتي تمثل المؤلفين من دول مصر، والبحرين، وتونس، والمغرب والتي يبلغ عددهم (196) مؤلفا يمثلون نسبة (60 %) من إجمالي عدد كتاب المجلة.

• الهوامش

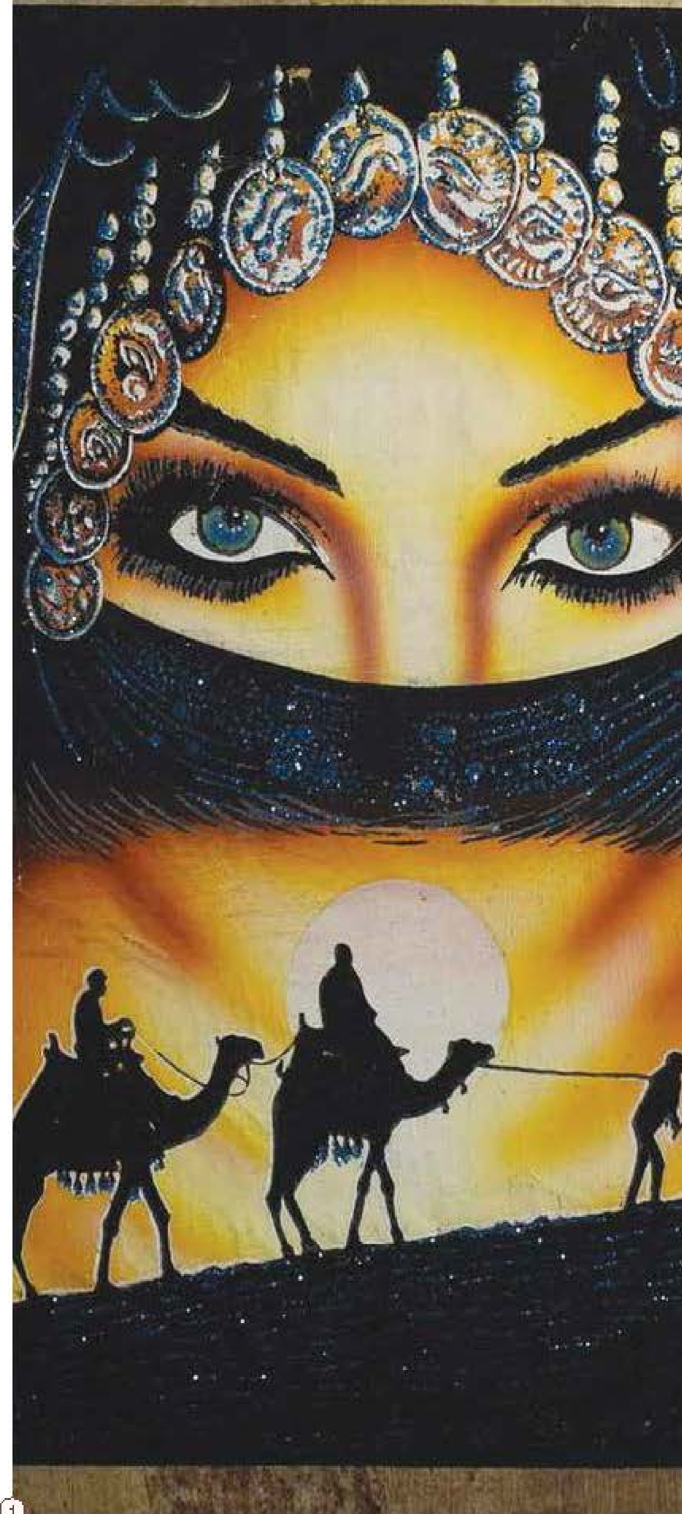
1. شعبان عبد العزيز خليفة. دائرة المعارف العربية في علوم الكتب والمكتبات والمعلومات. مج 9 . القاهرة : الدار المصرية اللبنانية، 2005. ص27.
2. أحمد فاروق السيد عثمان . وسائط المأثورات الشعبية بين الجمع والتنظيم والحماية والإتاحة. الفيوم ، 2016 ، أطروحة (دكتوراه) غير منشورة . جامعة الفيوم – كلية الآداب – قسم المكتبات والوثائق والمعلومات. ص 57 – 58.
3. تهاني عمر عبد العزيز. بعض خصائص الإنتاج الفكرى العربى الحديث في علم الفولكلور: -1الاتجاهات الموضوعية والنوعية والزمنية والجغرافية. مجلة المكتبات والمعلومات العربية.- س22، ع2 (أبريل 2002) . ص 45 – 68.

• المراجع

- تهاني عمر عبد العزيز. بعض خصائص الإنتاج الفكرى العربي في علم الفولكلور: -2أنماط الإنتاجية. مجلة المكتبات والمعلومات العربية .- س22 ، ع4 (أكتوبر 2002) . ص 53 – 76.
- وأنظر أيضاً:
- تهاني عمر. بعض خصائص الإنتاج الفكرى العربى الحديث في علم الفولكلور. ص 92–39. في . محمد الجوهري، إبراهيم عبد الحافظ، مصطفى جاد. الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور: قائمة ببليوجرافية.- ط2 طبعة مصححة وموسعة.- القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية– جامعة القاهرة، 2006 .
- أحمد فاروق السيد عثمان . وسائط المأثورات الشعبية بين الجمع والتنظيم والحماية والإتاحة. مرجع سابق ص56 – 175.

د. يوسف أحمد بن ماجد النشابه - البحرين

المرأة وأدوار البطولة في الحكاية الشعبية



الأدب الشعبي: هو النتاج الأدبي الذي عرفتهُ الإنسانية منذُ فجر الوعي البشري، موليةً إياه الاهتمام الكامل، نظراً لكونهِ الوعاء الثقافي الحامل للعادات والتقاليد والطقوس، ما حدا به ليكون ذا تأثير في تعزيز الانتماء الاجتماعي، ولاحقاً الوطني، فهو الإطار العاكس للتجارب الإنسانية والاجتماعية، وهو السياق الجامع للصفات المشتركة بين أعضاء الجماعة، إلى جانب كونهُ مرآة الذاكرة الجماعية، وما مرت بهِ من أفراحٍ وأتراح، على الصعيد الحياتي، والاجتماعي، والاقتصادي، وغير ذلك.

وبتفحص الأدب الشعبي، لدى مختلف الشعوب، نجدُ بعض الخصائص الفنية والموضوعية المشتركة: كاللغة العامية، والمحتوى الثقافي المعبر عن قيم الجماعة، ومجهولية المؤلف، بالإضافة للتباين والتمايز بين الحكاية والأخرى، حسب الجماعة، أو الدولة، أو المنطقة، لكون هذا الأدب مرآة تعكسُ تجربة الجماعة

1

الواحـدة بمـا تمتـازُ بـه مـن خصوصيـة حياتيـة نابعـة مـن خصوصيــة البيئــة، والفضــاء الاجتماعــي، ومنظومــة القيـم الخلقيـة الـتي تتبناهـا.

ولا يخرجُ الأدب الشـعبي في منطقـة الخليـج العـربي، عــن هــذا الإطــار، إذ أنــهُ يصــبُ في قوالــب شــعبية كالأمثــال، والنــكات، والحكايــا، والــكلام المتبــادل «الســوالف»، بيــد أن الحكايــة الشــعبية، هــي النمــط الأكــثر بــروزاً في المشــهد الخليــجي، وهــي حكايــات تــم نسـجها مــن الخيــال الجمعــي، بالإرتــكان إلى مواقــف وأحــداث هامــة، تناقلهــا أبنــاء المجتمــع، مــن جيــل إلى آخــر، عــن طريــق الروايــة الشــفهية. ونجــدُ في هــذه الحكايــات دورا بــارزا للمــرأة الخليجيــة، إذ قلمــا تخلــو الحكايــا مــن المــرأة بوصفهــا عنصــرا فاعــلا في الفضــاء الاجتماعــي؛ فــالأدب الشــعبي عامــةً، والحكايــات الشــعبية علــى وجــه الخصــوص، محمــلان ببعــدٍ إنســاني صــادق، يكــرسُ الصفــات الحقيقيــة لهــذا المجتمــع، ويعكســان الأولويــات، والــدلالات، والإشــارات في وعــي شــعوب هــذه المنطقــة.

الأدب الشعبي كفهوم:

يمثلُ الأدب الشــعبي وجهاً من وجوه التراث الشــعبي، وخلاصــة إرثٍ متــوارث بــين الأجيــال، يتأثــرُ بالبيئــة الاجتماعيــة، وبالتجــارب الإنســانية، إلى جانــب تأثــره بالعــادات، والتقاليــد، والمعتقدات الدينيــة، والخرافية، والأمثــال المبنيــة على تجــارب وحكمــة الأولــين، الذين كانــت لهم تفاعــلات مــع الواقع بكل أشــكاله.

وقد تســنى لهذا الأدب الشــعبي الانتقــال من جماعةٍ إلى أخــرى، من خــلال التواصــل الاجتماعي عبر الســفر، والتبادل التجــاري، والترجمة من لغــة إلى أخرى، إذ نقلت بعــض عناصر هــذا الأدب مــن ثقافــةٍ إلى أخــرى، وهذا ما يؤكدهُ التشــابه الجوهــري للحكايــات في دول مجلس التعاون الخليــجي، حيثُ الاختلاف هامــشي: كالاختلاف في أســماء الحكايات الشــعبية، أو في تسميات شخوصها، أو فروق عائــدة لاجتهادات الــرواة، وغيرها.

سمات وخصائص الحكاية الشعبية:

إن مـن أبـرز سـمات الأدب الشـعبي، سـمة الجماعيـة؛ إذ إنــهُ يهمــلُ الفــرد، ويركــزُ علــى الجماعــة، الــتي تتخــذُ أشــكالاً منســجمةً في التعبــير الوجــداني، وذات ملامــح نفســية مشــتركة. كمــا يغيــبُ المؤلــفُ عــن الحكايــات الشــعبية، إذ عــادةً مــا يكــون مجهــولاً، وذلــك لأســباب عديــدة. إلى جانــب ذلــك يــتزاوجُ الإبــداع في الحكايــات الشــعبية مــع الــذوق العــام، فالــراوي المبــدع في ســرده، يتفاعــل مــع الواقــع بــكل أشــكاله، مســتعيناً بالحكمــة تــارةً، والفكاهــة أخــرى، لتصــل الفكــرة بصــورة سلســلة، دون تعــبٍ أو عنــاء إلى المتلقــي، وهــذا التقبــل مــن المتلقــي مبــنيٌ علــى ذوقــه الــذي يتفاعــل مــع الحكايــة، ومــع الإبداع الســردي في روايتها بشــكلٍ شيق مــن قبل الــراوي، الــذي يحــاول إظهــار قمــة الإبــداع القــولي أو الســردي، بلغــةٍ عاميــةٍ منطوقــة، تكــونُ في متنــاول عامــةِ النــاس، إذ يتمثــل الإبــداع في التمكــن التــام مــن حفــظ المفــردات الشــعبية، ونطقهــا، والتركــيز علــى مخــارج الحــروف، إلى جانــب التلاعــب بنــبرة الصــوت، كــي يتمكــن الــراوي مــن نقــل الحالــة النفســية للمتلقــي. ومــن هنــا نــرى بــأن اللهجــة العاميــة تلعــبُ دوراً كبــيراً في التفاعــل مــع الوجــدان، أكــبر ممــا تســتطيعهُ اللغــة الفصــحى.

أمــا علــى صعيــد الحكايــة، فــإن تاريخها يعــودُ إلى بواكــير الوعي الإنســاني، إذ لم تكــن مقتصــرةً في تداولها علــى طبقــة معينة مــن طبقــات المجتمــع، بــل كانت متداولةً لدى جميــع الناس على اختــلاف مراتبهم. ومنذُ ظهــور الحكاية الشــعبية، كانت تمثل تاريخــاً للأحداث الاجتماعية، والدينية، والأخلاقية، بل وحتى السياســية، والنفســية، ما حــدا بتعدد مهامهــا وأدوارهــا وتفرعاتها، فنجــدُ بأن هنــاك الحكايــة التعليمية، المتمثلــة في تعليم الســلوكيات الحميــدة. إلى جانــب الحكايــات المرتبطة بالوعــظ الديــني والإرشــادي، كمــا توجــد الحكايــات الواقعية التي تجســد واقعــاً بعيداً عن الخيال، والســحر، والشــعوذة. وحكايــات البطولــة الخارقة التي يســتعينُ فيها الأطفــال بالظواهــر الطبيعية كالريح، والســحب، والجــان، والعفاريــت، وغيرهــا للتغلب على الشــر.

ومن أهم مميزات الحكايات الشعبية، ميزة التسلية، والفكاهة، ولا يعني ذلك بأن ما يسردُ من خلال مجريات أحداث الحكاية، يهدفُ للإضحاك، بل لابد أن يحمل بين طياتهِ فكراً إيجابياً، وآراءً سديدةً مستمدة من التجارب والتفاعلات الإنسانية والاجتماعية، فالطرفة رهنُ إبداع الراوي، وقدرته على اختيار الكلمات العامية التي تثيرُ الضحك بحد ذاتها، ولهذا نجد بأن من أهم أسباب نجاح الحكايات المسلية، وجود التعليقات المثيرة لضحك المتلقي تجاوباً مع الراوي.

أما الحدث، فعادةً ما يقترنُ بوجود شخصيات مؤثرة تأخذ الدور الرئيس، وأخرى لها أدوار ثانوية، بيد أن هذه الأدوار الثانوية تكملُ مشهد الحدث، من خلال دورة الصراع الأبدي بين الخير والشر، وبين الأخلاق الراقية الدينية، وعادةً ما تكون الغلبة للخير والحق، حيثُ ينتصر المظلوم على الظالم.

ولهذا يمكنُ اعتبار الحكايات الشعبية سجلا حافلا بالصراعات الأخلاقية، بين الخير والشر، والغني والفقير، وعادةً ما يتم الاستعانة بالأولياء والصالحين، لمحاربة الشر، والمحتالين، والمخادعين، كما تجسد الحكايات الصراع الطبقي بين طبقات الشعب الواحد، حيثُ الكادحين من جهة، والسلاطين، والولاة، والأغنياء، على الجهة الأخرى.

كما تتشابهُ نهايات الحكايات الشعبية في الغالب، حيثُ الانتصارات المتتالية والصغيرة، التي تتظافر خلال مجريات الحكاية وصولاً للانتصار الكبير، الذي يكون خاتمة الحكاية، على يد البطل، وحصوله على مكافأته التقليدية المتمثلة في الغالب بزواجه من البنت التي أحبها، والتي قد تكون ابنة السلطان، ابنة الجيران التي يخطفها واحدٌ من عفاريت الجن.

الحكاية الشعبية وتوثيق العلاقات الإنسانية:

تعدُ الحكاية الشعبية، لدى مختلف المجتمعات، سجلاً حافلاً يوثقُ العلاقة بين أفراد المجتمع، وهي إلى جانب ذلك ميداناً لصراع الطبقات الاجتماعية، ومكمناً لاحتواء القيم الدينية، والأخلاقية، غرس خلق الخير، والحث على محاربة الشر، بالإضافة لكونها عنصراً تسلوياً، فالتراث الشعبي بكل مكنوناته، يمثلُ صدىً للماضي، وهو في الوقت ذاته، صوت الحاضر والمستقبل.

يؤكد الدكتور باقر النجار بأن الحكاية الشعبية «تمثل الواقع الأخلاقي والاجتماعي والواقع السياسي، كونها متصلة بأحداث، وأفكار حدثت في الماضي، ومواضيعها وشخصياتها الإنسانية والحيوانية. حكايات تكشفُ عن موقف الإنسان الشعبي، وطموحاته للتغيير من واقعه الصعب إلى واقع أفضل من الناحية الاجتماعية، ووضعه المادي إلى وضع أفضل مادياً»

وعلى إثر هذا التعريف، نجدُ بأن للحكاية الشعبية دورها التعليمي النابع من حكمة ودراية الأجداد، وأحلامهم في العيش بعالمٍ كلهُ سعادة، بعيداً عن العناء، والكد، والعمل، وذلك من خلال الحصول على الراحة عبر مجريات سرد الحكايات المختتمة بنهاياتٍ سعيدة، مهما تنوعت أنماطها وأشكالها لتتفق غالبيتها، إن لم يكن كلها، على نهايةٍ واحدة، مفادها تحقيق الهدف المرجو، المرتكزُ على القناعة، والرضا، والسعادة.

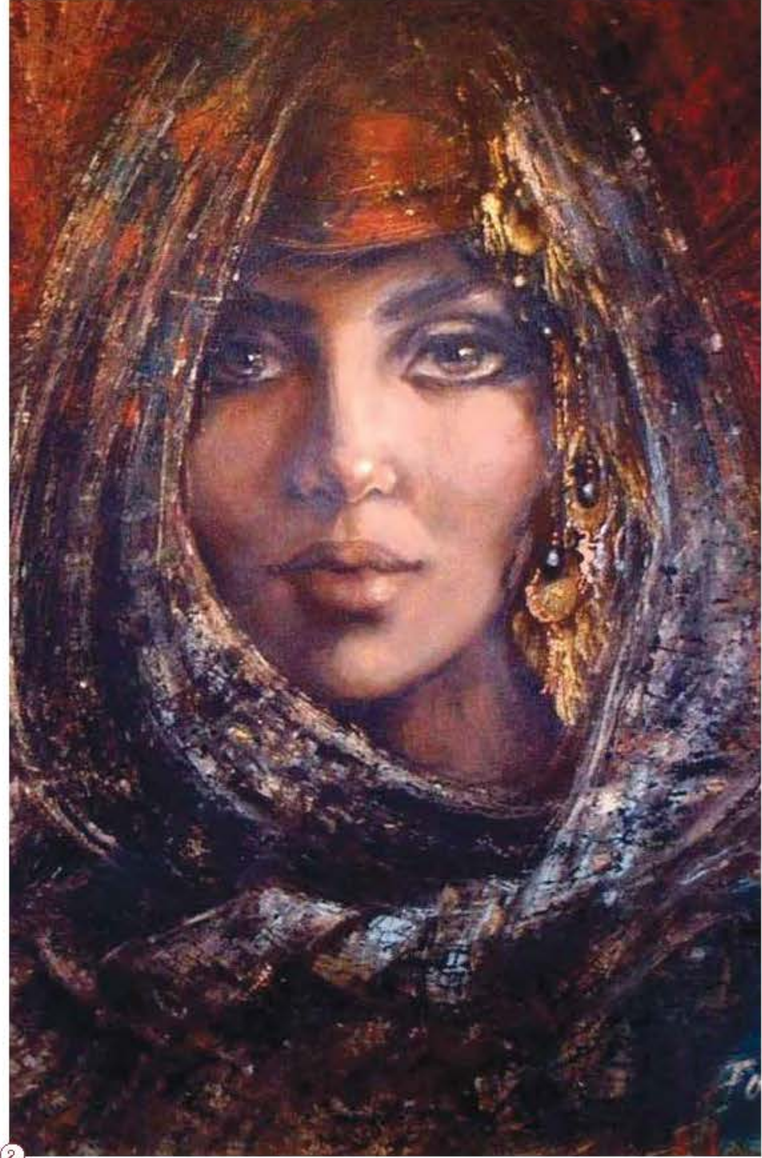
إن التشابه بين مكونات المجتمعات الخليجية، والصلات الرابطة، والاشتراك في الدين والمعتقد، والعادات والتقاليد، إلى تقارب الحرف والمهن، كالغوص، وصيد الأسماك، والحدادة، وغيرها، جعلت السمر في ليالي الشتاء الباردة محفلاً تسردُ فيه الحكايات المتقاربة في كافة دول الخليج العربي. كما لا يخفى على المهتمين بالأنساب بين العوائل الخليجية ارتباطاتهم العائلية، وتبادلهم الزيارات، وكل ذلك شكل عوامل لتبادل الحكايات الشعبية، مع الاحتفاظ ببعض الخصوصيات الفارقة، وتغيير بعض العناوين والمسميات، وهذا ما يجلي إبداع الراوي في خلق الإضافات والاختلافات، التي تضفي إحساساً بالواقعية لمجريات الحكاية.

وقد بحث العديد من الباحثين والمختصين، في نشأة الحكايات الشعبية، ومصادرها الأولى، وكيفية

أدوار البطولة في الحكاية الشعبية:

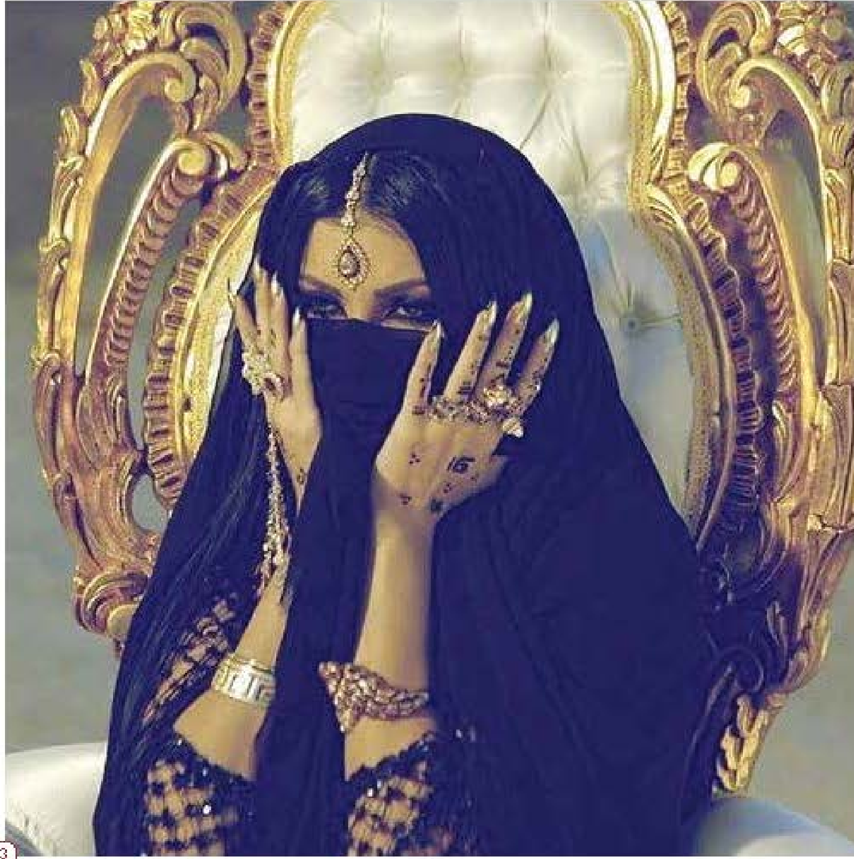
دائماً ما يمثلُ البطل في الحكاية الشعبية الخير، والسعي لمحاربة الفساد والقهر، فهو المنتصر رغم كل الصعوبات التي تواجهه، والتي بدورها تجعلُ من المشهد الدرامي أكثر تشويقاً، فالمستمع للحكاية الشعبية يجدُ بأن البطل، هو ذلك الإنسان الشجاع الذي يواجه الشدائد بكل عزم، متسلحاً بالصبر، وبذل المال، والروح، لمساندة المستضعفين من الشخصيات الثانوية في الحكاية، ومن هنا تكمنُ حاجة المستمع للبطولات، التي تتمثلُ في بطلٍ يأخذ على عاتقه قضية تخص المجتمع، فيقاوم الأعداد بقوة خارقة لحلحلتها. كما يمتازُ البطل بالدهاء والذكاء، وحسن المعاشرة، وهي صفاتٌ تساعدهُ على الكر والفر، والمراوغة والتفكير والتدبير، لكي يكون النصر حليفه.

تشكلُ بطولة البطل انعكاساً لرؤية الإنسان ونظرتهُ للحياة، وهذه النظرة في أمس الحاجة لمحصلة تربوية، يتحصلُ عليها من مدربين متخصصين، يتعلمُ على أيديهم المهارات اللازمة، من أخلاق الفروسية، والشهامة، والشجاعة، فالبطولة لا تتمثل في خوض المعارك، وحمل السيف وحسب، إنما تعني الكرم، والشهامة، والأمانة، والصدق، وتقديم العون لمن هم في أمس الحاجة إليه، كما لابد من الإشارة إلى أن دور البطولة في بعض الحكايات يركزُ على الجانب العاطفي (الرومنسي) المتمثل في العلاقات الغرامية، إذ يكون فيها الأبطال مخادعين، ومجردين من الأخلاق، والقيم، بغية الوصول إلى مبتغاهم، وهذا النوع من البطولة، مقبولٌ لكونهِ يبرز الجانب


2

انتشارها، إذ يفيد النمساوي آلبرت فيسلسكي (1871-1939)، بأن «الصياغات الأدبية لقصة من القصص قد أثرت تأثيرا شديدا على تداول هذه القصة لدرجة تجعل أي محاولة لتتبع انتشارها الشفاهي أمراً عقيماً لا جدوى منه» (6) صفحة (50).

كما أن اختلاف اللهجات في الخليج العربي، جعل من الحكايات الشعبية في كل بلدٍ ذات طابعٍ مميزٍ من خلال اختلاف الكلمات المستخدمة، والأمثال الشعبية المدرجة، التي غالباً ما تكون جزءاً من إثراء السرد.



3

المخادع والمحتال في بعض أفراد المجتمع، ومن هنا يأتي دور التوعية والتحذير الذي يكون الناس في أمس الحاجة إليه.

كذلك، عادةً ما يتخذُ البطل أعواناً يمثلون الشخصيات الثانوية، بيد أنهم لا يقلون أهمية عن البطل الرئيس، مثل الجن الطيبين، الذين يسخرون لهُ الطبيعة، للتغلب على أعدائه. وليس شرطاً أن يكون البطل ذا مواصفات ثابتة من حيثُ الجنس أو البنية الجسدية، فقد يكون صبياً صغيراً، أو امرأة، أو فتاة، تحاربُ لإثبات وجودها أو لتدافع عن شرفها. أو شاباً يستمدُ إصرارهُ وشجاعتهُ من البطلة التي يخاطر من أجلها، سعياً لتحريرها من زوجة الأب الشريرة، أو الساحرة، أو سعياً للزواج منها. وعادةً ما تكون تجلي تلك الحكايات الجانب العاطفي والوجداني بصورة راقية لا يشوبها أي انحلال أخلاقي.

الوضع الاجتماعي للمرأة الخليجية:

المرأة الخليجية هي وليدة مجتمع مترابط، حافظ على عاداته وتقاليده المبنية على الأخلاق والتعاليم الإسلامية، وللمرأة حضورها البارز مجتمعياً، والذي يقوم على ثلاث جوانب: الجانب الديني والأخلاقي، والجانب الاقتصادي، بالإضافة للجانب الاجتماعي.

فعلى مستوى الجانب الديني والأخلاقي، نالت المرأة حظها من تعلم وحفظ القرآن الكريم، ما أدى ببعضهن ليصبحن معلمات له. وعلى الرغم من عدم وجود مؤسسات تعليمية أو مدارس خاصة بهن، إلا أن المرأة كانت تمتازُ بذكاءٍ مكنها من حفظ العديد من الجلوات (مفردها جلوة: وهي كلمةٌ مشتقة من اسم الجلالة)، والمرثيات، والمواويل، بالإضافة لأغاني الأعراس، وتهويدات الأطفال، والأمثال الشعبية.

حول العلاقة بين المرأة والرجل:

اسهمت التربية الدينية، والعلاقات الأسرية، والتقاليد الاجتماعية، في ضبط العلاقة بين الرجل والمرأة، وتقليد كل منهما الأدوار المنوطة به، وقد وثق المهتمون بجمع التراث العديد من الأشعار، والمواويل العفيفة التي تغزل فيها الشاب بالمرأة، أو العكس. كما يلفتُ في هذه العلاقة، شبهُ انعدام الخيانة الزوجية، نظراً لكون المجتمع الخليجي مجتمعاً محافظاً، ومتبعاً للتعاليم الدينية، والقيم الاجتماعية، بيد أن الغريزة الجنسية، أوجدت هذا النوع من العلاقة في نطاق محدود جداً.

البطولة بين الرجل والمرأة:

تقمصت المرأة العديد من الأدوار في الحكاية الشعبية، وكان لها نصيبٌ من أدوار البطولة الرئيسة والثانوية. أما الرجل فقد حاز على نصيب الأسد من هذه الأدوار، بيد أنهُ فشل في أدوار الشر والمكائد، بالمقارنة مع المرأة.

وبالرغم من كل الأدوار الشريرة التي تصدرت بطولتها المرأة، إلا أنها لم تكن مكروهةً من المستمتعين بسماع الحكايات الشعبية من الرواة الذين أظهروا المكر، والخداع، والشر في المرأة، وبالرغم من ذلك أبقوها بوصفها الحبيبة للجميع بكل ما تقدمهُ من أدوار بطولية في مختلف الحكايات.

أدوار البطولة المتعلقة بالمرأة:

رغم أن المرأة الخليجية لم تحظ بأية حقوق أو أدوار بارزة في الحياة الاجتماعية أو العملية، إلا أنها شاركت الرجل في العديد من الأعمال، خاصة تلك المتعلقة بالأسرة، كما شكلت مصدر إلهام للجوانب العاطفية، ما جعلها ملهمةً للكفاح في العديد


4

أما على الجانب الاقتصادي، فقد عملت المرأة إلى جانب الرجل في زراعة الأرض، وكانت مهاراتها لا تقل عن مهارات الرجل، كما أنها ركبت النخل، ومارست صناعة خوص سعف النخيل، كما امتهنت غزل القطن، لعمل الفتائل الخاصة بصناعة السفن، بل إلى جانب كل ذلك، عملت في مهنة صيد السمك.

وعلى مستوى الجانب الاجتماعي، تشكلُ المرأة عمداً من عماد كل بيت خليجي، فالجدة، هي خليفة الجد، إذ تأخذ دورهُ أثناء غيابهِ لغرض العمل، أو بعد وفاته، فتكون القيادة في يدها، نظراً لخبرتها الطويلة في إدارة مختلف الجوانب الأسرية، وتكون ذات قرارات سلطوية، حيثُ لها الكلمة الفصل، في مختلف الشؤون، وعلى رأسها مسائل الزواج وتكاليف العرس، وتحديد المستلزمات، وغيرها من الأمور.

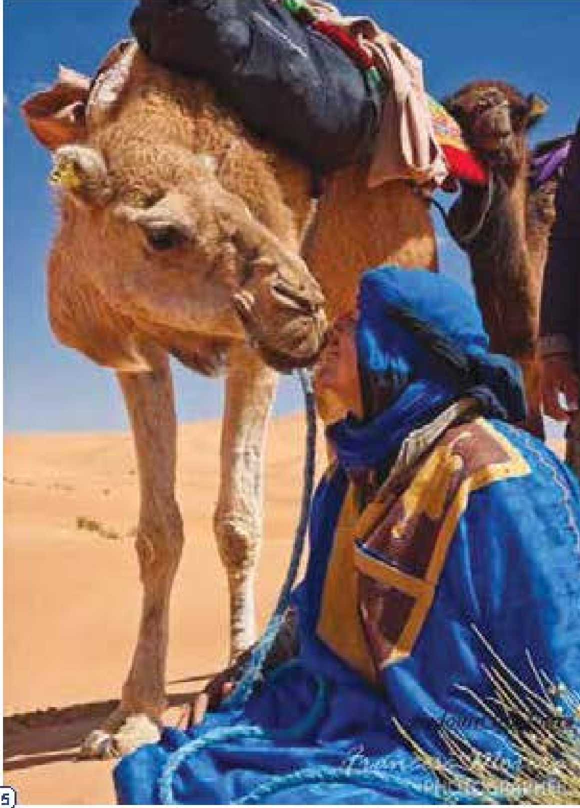
من الحكايات، وقد تركزت أدوار المرأة القيادية في الحكاية الشعبية على حظورها في العديد من الأشكال: أبرزها دور الجدة؛ التي تقوم بدور الآمر الناهي، والتي تشكل عمداً من أعمدة الأسرة الرئيسة، نظراً لما تتمتعُ به من خبرة حياتية، وحكمة، ورجاحة رأي في اتخاذ القرارات التي تخصُ شؤون الأسرة من زواج، وتربية أطفال، وصرف، وادخار، وبيع، وشراء.

كذلك حظرت المرأة بدور الأم، حيثُ مثل الحنان، والعطف، والتضحية، حتى بأعز ما تملك «القلب»، كما هو الحال في الحكاية التي يقدم الابن قلب أمهِ دواءً لزوجته، وحين يسقطُ الابن على الأرض، يهتف القلب «اسم الله عليك». بيد أن غيرة الأم من زوجة ابنها «الكنة» جعل من بعض الحكايات الشعبية يبرزُ دور الأم بوصفها شريرة، كما هو في حكاية «أم لجريو تاكل جريوها».

ومن أشكال حضورها كذلك، بوصفها الزوجة، التي تمثلُ نصف المجتمع، ومصدر إلهام للجوانب العاطفية، بالإضافة لكونه محور صراع في علاقة الإبن وأمه، حيثُ شكل هذا الحضور مدخلاً لتجلية الصراعات، والكراهية، والانتقام، والدهاء، للتخلص من أم الزوج أو أخت الزوج، أو غير ذلك.

أما على صعيد حضور المرأة كأم للزوج في الحكاية الشعبية، فكان هذا الحضور مصدر صراع تبرزُ فيه مختلف أساليب الحيل المدبرة. وفي المقابلْ حضرت المرأة كأم للزوجة، والتي تسعى لأن تكون مسيطرة على الزوج لحفظه من استغلاله وأهله على حرية ابنتها، وذلك بتقديم النصائح لابنتها كي لا تكون صيداً سهلاً لأم زوجها، كما تقوم أم الزوجة بالحرص على حياة ابنتها الزوجية من أية هزات قد تقود للطلاق، كما في حكاية «قاتل سبع السبنبع».

كذلك نجدُ حضور المرأة في الحكاية بوصفها زوجة الأب، وفي هذا الدور تكونُ مصدراً للشر والخداع، والكذب، والحقد، كما في حكاية



5

«سفوف»، أو «سندريلا»، و«ياض الثلج». أما الحضور الآخر فهو دور البنت، والذي عادةً ما يكون حضوراً جميلاً، وغالباً ما تكون في بداية الحكاية بلا حظ، ويتيمة، ومغلوبا على أمرها، وتتعرض للظلم من زوجة أبيها.

ويتخذُ دور البنت في الحكايات الشعبية نمطين الأول: فقيرةٌ مظلومة، الثاني: غنيةٌ تقدمُ هدية للزوج البطل دون أن يكون لها قرار، ولكن في جميع الحالات تكون نهاية الحكايات التي تمثلُ فيها البنت دور البطولة، نهايات سعيدة، كما في حكاية «ميم ما تحب الملح»، وحكاية «عروه».

المرأة بين الخير والشر:

للمرأة حضورها في الحكايات الشعبية في كلا الدورين؛ الخير والشر، ففي أدوار الخير نجدها بعيدةً عن المحيط الأسري، وتسعى للخير

والإصلاح الاجتماعي، ومساعدة الضعفاء، من خلال تقمص دور الملاك، أو الشبح الذي يظهر للبطل أو البطلة حين يتخلى عنهُ الجميع، أو كما في كثير من الحكايات، هي الجارة الطيبة، أو على صورة عجوز تسعى للخير، كما في حكاية «النخجخج والدوجوج».

أما في أدوار الشر، فتظهر بصورة عجوز شمطاء، تهدفُ لخراب البيوت، واستخدام السموم للتخلص ممن تكن لهن العداء، أو تستأجر القتلة، كما في حكاية «صويفتي ياني ياني».

المرأة والحياة الدينية:

قلما نجدُ المرأة في المجتمع التقليدي واعظةً أو متدينةً، ويعودُ السبب في ذلك لأمية المرأة، وفقدانها التعليم الفقهي والشرعي، بيد أنهُ كان لها حضور بوصفها معلمة، أو «مطوعة» محفظةً للقرآن، إذ نالت المرأة قسطاً من تعليم الكتاب، وأصبحت معلمةً للبنين والبنات على حدٍ سواء، بيد أن دورها في الحكايات الشعبية اقتصر تحفظ القرآن فقط.

المرأة المطلقة في الحكايات الشعبية:

أهملت الحكايات الشعبية دور المرأة المطلقة، وذلك لندرة وجود الطلاق في المجتمعات المترابطة، إذ أن التفكير الجمعي، كان يرفضُ لفت الانتباه إلى فكرة الطلاق، إلى جانب كون العديد من الزيجات تحدث بين الأقارب، وبالتالي يصعبُ الطلاق نظراً للروابط الاجتماعية، كما أتاح تعدد الزوجات فرصةً للإبقاء على الزوجة مع إمكانيات الزواج من غيرها، وهذا ما يحدث عادةً في حال كانت الزوجة لا تنجبُ الأبناء، وعضد كل ذلك في مسألة الطلاق النظرة الدينية النابذة له «إن أبغض الحلال إلى الله الطلاق».

- المراجع

- دكتور باقر سلمان النجار، «المرأة في الخليج العربي وتحولات الحداثة العسيرة»، المركز الثقافي العربي.
- فاروق أمين، «دراسة حول واقع الأسرة البحرينية» (1982)، جمعية الاجتماعيين البحرينية، سلسلة الدراسات الاجتماعية (3).
- عبد الأمير الجمري «المرأة في ظل الإسلام»، (1986)، دار البحار.
- عادل أحمد سركيس، «الزواج وتطور مجتمع البحرين»، (1989)، مكتبة مدبولي.
- الدكتور دراسن، «نظريات الفلكلور المعاصرة»، ترجمة و تقديم : الأستاذ الدكتور حسن الشامي والأستاذ الدكتور محمد الجوهري، مجلة المأثورات الشعبية – العدد 21 رقم 79 شهر جولاي 2012.
- الأستاذ يوسف أحمد بن ماجد النشابة. «صفحات من التراث؛ حكايات شعبيه».

- الصور

1. https://i.pinimg.com/564x/19/4b/a4/194ba4d3b2cae744325cbba14926e3b8.jpg
2. https://yourtalana.tumblr.com/image/145154392734
3. https://i.pinimg.com/564x/d3/45/ef/d345ef65b08baebd065053e1548644a7.jpg
4. https://i.pinimg.com/564x/fa/29/b0/fa29b069a2cae95d7def568e2581170d.jpg
5. https://i.pinimg.com/564x/21/db/ae/21dbaedc52c42040863e38c2f20ddd1f.jpg

أ. عمّار جماعي - تونس

وللشّفويّة نصيب من الأفق الإبداعي

وصف الجواد مثالاً



لا يزال النّص الشفويّ غريبا حتى قيّض الله له من أصحاب النّظر من يبحث في أسراره ويُلفت إليه كمن يروّض وحشا من أمثال توماس ميلر و جيمس مونرو و أونغ وبول زيمتور... وغدا للشفويّ أهلٌ وعادت اللّغة إلى بداهة دي سوسير: «اللّسان هو ما تنجزه».. ولقد كان في البدء الصّوت الذي ينجز كلّ شيء...

وحتّى لا نطيل في أمر هو قيد البحث نرسم لهذا المقال سؤال أفقه :

هل يصحّ القول بأنّ التشابه في البيئة والثقافة - ثقافة بداوة الرّعي - وظروف الحياة ينتج نصوصا متشابهة رغم التباعد في الزّمن وانقطاع بعضها عن بعض بمستويين لغويين شفويّ وفصيح؟

ولاختبار هذه الفرضيّة اخترنا مقاربة تيمة من تيمات الوصف وهي وصف الجواد فيما توفّر لنا من مدوّنة الشعر الشفوي (1)

التونسي وفيما ورد في الشعر الجاهلي من خلال رصد اندفاع حركة الجواد وجماليتها.

اندفاع حركته

لئن اهتمّ الشعراء بصورة الجواد ثابتا ساكنا فرأوا فيه ما يراه الواصف من جمال في صورته وعظمة في خلقه وتناسب في أعضائه واستواء في هيكله، فمن باب أولى أن يوسعوا في وصف حركته واندفاعها. فما اتخذه العرب مطيّة في مهامّهم إلاّ لما في هذا الحيوان من إسراع في النجدة واستجابة خاطفة للأمر بالسّير وانصياع لحركة فارسه، حتّى رأوا في ذلك سلامة طبع ودليل عراقة وعلامة تأصّل. ومن اليسير أن نلاحظ غلبة هذا القسم كميّا في أغلب النماذج التي انتخبناها فقد أفاض فيه الشعراء القول فجعلوا من اندفاع الجواد صورا تحتدّ في عنف الحركة وأناقتها في الآن نفسه. وفي هذا الباب بالذّات نكاد نعثر على مماثلة شبه تامّة بين المدوّنتين وهو أمر طبيعي فقد ظلّت حركة الجواد في كلّ زمان هي قطب القول ورحاه.

ولأنّ الجواد/ الكوت - وهو إسمه البدوي - بعد أن ننزع عنه «الثقافة» لا يبقى منه غير ما يمكن أن تهبه الطبيعة لهذا الكائن من صفات «الصافنات الجُرد» التي تمنح لركوبها وظيفتين مهمّتين: الاندفاعَ والامتناعَ، اندفاع الحركة إذا كرّت وامتناع اللّحاق بها إذا فرّت. ونكاد نجد المعنيين في أغلب المدوّنتين صنوين. ولعلّ البيت الأشهر لامرئ القيس الذي اتّبع معناه الغالب من شعراء الخيل، خير ممثّل لما ذكرنا: (الطويل)

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا

كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

وشبيه به «عرف» جامع للشاعر بلقاسم بن لطيف يفصّل في ألوان الخيل ومناقبها[1]، وأيضا قول الشاعر عبد الله بن زكري:

الدِّنْيَا ورْكُوبِ الْمَدُّوبْ

يْفِكّْ الْمَغْلُوبْ

كِيفْ يَبْدَا راسَه مَطْلُوبْ

رْكُوبْ الجُولَاحْ   الدِّنْيَا وِرْكُوبِ الْجُولَاحْ

يْفُكّْ اللِّي طَاحْ   كِي يَبْدَا هَايِمْ بِصْحَاحْ

وهذا الأمر المشترك في النّصوص هو مشترك أيضا في رؤية الشاعرين للاندفاع في حركة الجواد. فهي حركة في المكان تهيمن عليه وتتملّكه من خلال فعلين متناقضين ولكنّهما منسجمان، وكثيرا ما انبسط القول في وصف عنف الحركة وقوّتها فيتغيّر إذ ذاك معجم الوصف، ويتخيّر له الشعراء من الحروف الشّديدة، واللّفظ الغريب ما يناسب شدّتها.

ونلاحظ أنّ الشعراء في سياق ذكر الحركة كثيرا ما يبينون وتتضّح معانيهم، حتّى إذا دخلوا باب وصف الحركة اشتقّوا للوصف كلّ عبارة مدوّية كأنّهم يتلبّسون بالصورة فيخرجونها وقعا صوتيّا قبل الدلالة المعنوية. يقول متمّم بن نويرة في المفضلية التاسعة[2]: (الكامل)

تَئِقٌ إِذَا أَرْسَلْتَهُ مُتَقَاذِفٌ

طَمَّاحُ أَشْرَافٍ إِذَا مَا يَنْزَعُ

وَكَأَنَّهُ فَوْتَ الجَوَالِبِ جَانِئًا

رِئْمٌ، تَضَايِفُهُ كِلَابٌ، أَخْضَعُ

فهو جواد سريع الغضب ينقذف نحو العدوّ انقذافا طلقٌ نزّاعٌ في جريه، ثمّ يأتي التشبيه التمثيلي بالظبي، تأخذه الكلاب من ناحيتيه، لتكون الصورة منتزعة من قوّة الحركة، وعنفها تعضدها أوزان صيغ المبالغة «فعّال» و«أفعل».

ونكاد نعثر على العناصر نفسها في عرف قصيدة الشاعر «الشاهد لبيض»:

أصيلْ عَرْبِي ذاتَه

مَكْرُومْ فوقْ الكَرْمْ عَالَمِخْلاتَه

مِـنْ كلْ صيفَـةٍ كـامْلَةٍ صيفاتَه

مْقلّصْ كمـا وِلْدِ الْغزالْ سيقانَا

يْجَـلِّحْ يِقَمُّـزْ يِعِجْبَـكْ حَـذْفاتَه

يْخلِّي الْوطـى مِنْ حافْرَه غَظْباتَه

فهذا «الكـوت» من أصل كريـم، كولد الغزال في استـواء سـاقه، يقفـز وينقـذف فيـترك ندوبا بـالأرض، وتزداد الحركة في عنفها مـن خلال أوزان بعينها: مُفعْـل (مقلّص) ويفعّـل (يجلّح).

وإن نحـن أقمنا مقارنـة بين المشـهدين وجدنا أنّ الشـاعرين علـى تباعد الأزمنـة بينهما ينظران إلى الجـواد مـن زاوية واحـدة هي الانبهـار بحركته وتوظيـف عناصر التشـبيه من المحيط في سـبيل ذلك.

وفي مثال آخر يقول امرؤ القيس[3]: (الطويل)

إنْ أمْسِ مَكْرُوبًا فَيَا رُبَّ غَارَةٍ

شَهِدْتُ عَلَى أَقَبِّ رَخْوِ اللَّبَانِ

عَلَى رَبِذٍ يَزْدَادُ عَفْوًا إذَا جَرَى

مِسَحٍّ حَثِيثِ الرَّكْضِ وَالْذَ ألانِ

وَيَرْدِي عَلَى صُمٍّ صِلاَبٍ مَلاَطِيسٍ

شَدِيدَاتِ عَقْدٍ لَيِّنَاتٍ مِثَانِ...

مِخَشٍّ مِجَشٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا

كَتَيْسِ ظِبَاءِ الحُلَّبِ العَدَوَانِ

إذَا مَا جَنَبْنَاهُ تَأَوَّدَ مَتْنُهُ

كَعِرْقِ الرُّخَامَى اهْتَزَّ فِي الهَطَلاَنِ

والحركـة في هـذا المشـهد تبـدأ مـن ركـض الجواد ففعـل حافره في صـمّ الحجـر وصوته (مخـشّ مجشّ) في إقبالـه وإدباره وتنتهي عنـد ليونة حركتـه في المطاردة، ومـن السـهل أن نلاحـظ أنّ حركة جـواد امرئ القيس تنبـع من ذات الجواد: فالأفعال تُنسـب لـه وتصدر عنه في أغلبها ويـكاد الأمر يكـون واحدا عند الشـاعر «أحمد البرغـوثي» إذ يقول واصفـا «الكوت»:


2

طَـوّايْ فِـي الْبِـعِدْ شُولاَقْ

فِـي الأَرْضْ مَـزَّاقْ

إذَا عْـرِقْ وِنْـشِفْ وْفَـاقْ

يَطْرَبْ وْتَسْخَنْ اطْوَاقَه

يْخَلِّي لِوْعَـرْ حَـافْرَه زْقَـاقْ

وِالصَّـمْ دُقْـدَاقْ

مَجْدُوبْ فِي بَعْضْ الأَسْوَاقْ

ضُرْبُوا جْوَادِيبْ أطْرَاقَه

إذَا حَسْ بِرْكَـابْ لَهْلاَقْ

فِـي الأَرْضْ دَيَّـاقْ

يْغَمَّزْ كِمَـا رِمْشْ لَحْدَاقْ

يْسَبَّقْ ارْيَـاحِ الشْرَاقَه

الموصـوف واحد والصورة تـكاد تتعاود معـنى ودلالة غير أنّ الشّاعر الجاهلي يكتفي عموما بالظباء والغزلان في تقريـب صورتـه وأمّا الشـاعر الشـعبيّ فيسـتدعي صورة مسـتطرفة هي من صميم الثقافـة البدوية في بيئة المناطـق الطرفيّـة للبلاد التونسـيّة وهـي «المجدوب»[4] الـذي يغيب في تخميرتـه الصوفية فيـأتي بالعجيب.

وفي مثـال ثالـث يقـول المرقّش الأصغـر في المفضلية السادسـة والخمسـين[5]: (الطويل)

وَيَسْبِقُ مَطْرُودًا وَيَلْحَقُ طَارِدًا
وَيَخْرُجُ مِنْ غَمِّ المَضِيقِ وَيَجْرَحُ
تَـرَاهُ بِشَكَّـاتِ المُدَجَّجِ بلاتنَعْدَمَا
تَقَطَّـعَ أَقْرَانُ المُغِـيرَةِ يَجْمَـحُ
شَهِدْتُ بِهِ فِي غَارَةٍ مُسْبَطِرَّةٍ
يُطَاعِـنُ أُولاَهَا فِئَـامٌ مُصَبَّـحُ
كَمَا انْتَفَجَـتْ مِنَ الظِّبَـاءِ جِدَايَةٌ
أَشَـمُّ، إِذَا ذَكَّرْتَهُ الشَّدَّ أَفْيَحُ
يَجُمُّ جُمُـومَ الحِسْيِ جَاشَ مَضِيقُهُ
وَجَرَّدَهُ مِنْ تَحْتُ غَيْلٌ وَأَبْطَـحُ

ونلاحـظ في حركـة الموصـوف هـا هنـا قدرتـه على الخروج من مأزق المطاردة واقتداره على الإفلات ونشـاطه للحركـة بعد أن يتصـرّم أمر المغيرين وأنّه فوق هذا يشـهد الغارات ويطاعـن جماعتها. وهي القدرة نفسـها التي يأتي بها الشـاعر الشـعبي بلقاسـم بن عبد اللطيف[6] في قوله:

قَدَّاشْ كُنْتِ تْسدِّي
وْقَدَّاشْ كُنْتِ تَلْحْقِي وِتْـرِدِّي
وْقَدَّاشْ كُنْتِ تَدْهْمِي وِتْقِدِّي
بِنْتِ الغَدِيدَة لْفِي الخَلاَ سَرَّاحَة[7]

ويمكننـا أن ننظـر في نصّـين حرّيّين بالمقارنـة. بل إنّ المقارنـة هنـا طريفـة لأنّهـا بين شـاعر انتخبـه المفضّل الضبيّ وشـاعرة بدويـّة يضعها مـحي الدّيـن خريّف في مصـافّ كبار الشـعراء[8]:

يقول المَرّار بن منقذ[9] واصفا فعل جواده: (الرمل)

يَصْـرَعُ العِيـرَيْنِ فِي نَقْعِهِمَا
أَحْـوَذِيٌّ حِينَ يَهْـوِي مُسْتَـمِرْ
ثُـمَّ إِنْ يُـنْزَعْ إِلَـى أَقْـصَاهُـمَا
يَخْبِطُ الأَرْضَ اخْتِبَاطَ المُحْتَفِرْ
أَلِـزٌ إِذْ خَـرَجَـتْ سَـلَّـتُـهُ
وَهِـلاً تَمْسَـحُـهُ، مَـا يَسْتَـقِرْ
قَـدْ بَلَوْنَـاهُ عَلَى عِـلاَّتِـهِ
وَعَـلَى التَّيْـسِيرِ مِنْـهُ وَالضُّمُرْ
فَـإِذَا هِجْنَـاهُ يَـوْمًـا بَـادِنًـا
فَحِضَـارٌ كَالضِّـرَامِ المُسْتَـعِرْ
وَإِذَا نَحْنُ خَمَـصْنَا بُـدْنَـهُ
وَعَصَرْنَـاهُ فَعَقْـبٌ وَحُضُـرْ
يُؤْلِفُ الشَّـدَّ عَلَى الشَّدِّ كَمَا
حَفَشَ الوَابِـلُ غَيْثٌ مُسْبَـكِرْ
صِفَـةُ الثَّعْلَـبِ أَدْنَـى جَرْيِهِ
وَإِذَا يَرْكُـضُ يَعْفُـورٌ أَشِـرْ
وَنَشَـاصِيٌّ إِذَا تُفْـزِعُـهُ
لَمْ يَكَـدْ يُلْجَـمُ إِلاَّ مَـا قُسِـرْ

هـذه القطعـة الـتي يبلـو فيهـا الشـاعر جـواده تبـدو لنـا صـورة مـن أقـوى صـور العنفـوان الـتي جمعـت حـالات مختلفـة مـن اندفـاع الحركـة: في صرعـه العـيرَ وفي خبطـه الأرضَ وفي تهيئـه للجـري وفي اهتياجـه حـتّى كأنـه اضطـرام نـار وفي اندفاعـه حتّى كأنّه وابـل مـن مطـر وفي جمعـه في الرّكـض بـين الثعلـب والظـبي ونفـوره مـن اللّجـام، وقـد جـاءت القطعـة علـى نظـام الفعـل وردّ الفعـل: فالأفعـال مسـنودة لضمـير المتكلّـم الجمـع وفعـل الجـواد دالّ علـى عنـف ردّ فعلـه، وهـذا مدخـل الصـورة الـذي سـمح للنّـص الشـعري بالامتـداد.

وعلى النّظام نفسه تقريبا نهضت قصيدة حدّي النّفطيّة :

قْفَزْ هَزّْ عِلْوِينْ ضَامَه شْبُورَه رْصَفّْ الحْدُورَه

دهِمّْ لَمّْ ليَّثْ صْيُودِ العْقُورَه

قْفَزْ هَزّْ حَسِّ الحْدَايِدْ تْضِيمَه نَشَّطْ حْزِيمَه

طَلّْ وْصِهَلْ قَابْلاَتَه غْنِيمَه

هْدَرْ رَدّْهَا لِلتّْوَالِي عْدِيمَه صَارَتْ هْزِيمَه

نْصَرْ رَايْتَه وِانْتِصَرْ مِنْ غَرِيمَه

جْرَى رَدّْهَا بِالسّْوَاقِي فْعِيمَه وِارْكَدْ غِيمَه

قْطَّعْ وْمَزَّقْ جْمَاجِمْ عظِيمَه

نَوَّرْ صْفُوفَه وْذَلَّلْ خصِيمَه وْبَسَّطْ نْعِيمَه

وِتْبَاشْرُوا بْطَلِعْتَه الكْرِيمَه

رْجَعْ بَازْ يَهْوَى أطْرَافَه سلِيمَه وْنفَّضْ شْعُورَه

كَدْرُونْ وَارِدْ عَلَى حَيّْ بُورَه

فجوادها الموصوف منفعل بما أتته «الحدايد» (المهماز في ركاب الفارس) من ضيم فنشطت (الحزيمة) واندفع نحو غنيمته وضرّجها بدماء «الهاديات بنحره» وتتوالى صفات الشدّة: اركدّ غيمه، قطّع، مزّق... ودلائل النّصر: نوّر، ذلّل، بسّط، تباشر. وانتهى المشهد تشبيها عند طائرين: الباز والكدرون (ذكر النعام)، وقد ظهر من القطعتين حرص أصحابهما على اتباع ردود أفعال الجواد ووصف عنفوانه حتّى كادا يتشابهان في الوصف ولا يكادان يختلفان إلاّ في تشبيههما للجواد: فالثعلب والظبي هما مستقرّ الصورة عند المرّار والباز والظيلم عند حدّي، ولعلّها برزت عليه في تجنيس نصّها ولزوم ذلك.

ويمكننا أن نقف على بعض الملاحظات من باب المقارنة بين النصوص:

- يستمدّ الشعراء صور التشبيه من البيئة نفسها وإن نوّع بعضهم بالخروج عن المتوقّع.
- يحرصون على رفد النصوص بالعبارة المدوّية والوزن الصرفي الدال على المبالغة والشدّة.
- يستحضرون حركة موصوفهم في المكان فيجعلونه مهيمنا عليه متحكّما به منسجما معه.

ولا تقتصر الحركة فيما نرى على الحركة الماديّة المحضة التي غلبت على هذا القسم وإنّما يمكن أن نذهب بها إلى نوع آخر من الحركة، وهي الحركة النّفسيّة طالما أنّنا نجدها في المدوّنتين. وما دام عملنا ينهض على المقارنة فلا بأس من إخراج نصّين يعتبران في مظانّهما طريفين أحدهما لعنترة والآخر للشاعر الشعبي «عليّ الدليوي» رغم أنّنا نجد محاورة الشاعر مع فرسه في أكثر من نصّ[10].

يقول عنترة[11]: (الكامل)

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ

وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا المُحَاوَرَةِ اشْتَكَى

وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلاَمَ مُكَلِّمِي

ويقول عليّ الدليوي:

تِعْرِفْ "عْلَيّْ" رَاكِبْ الصُّوشْ

مِنْ الحَمَادَة يْجِي لْعَمْرَه

يْشُقّْ مْقِيلْ الحْنُوشْ

بْسِيفْ مَاضِي الشَّفْرَة

إِذَا عْرَفْنِي الحْصَانْ مَغْشُوشْ

يَصْهَلْ تِحْتِي بْنَزْرَة

ونورد تعليقا طريفا على بيتي عنترة لمبروك المنّاعي يمكننا أن نسحبه أيضا على أبيات الشاعر علي الدليوي: «لا يهمّ كثيرا من «شكا» و«بكى» (أو غضب «مغشوش» وصرخ «نزر») في ذلك الموقف، إنّما المهمّ هذه «المحاورة» وهذا «الكلام» الذي لم يتمّ... فهما واحد، والكناية بالخيل عن الفوارس أمر معروف»[12].



المشترك بين الموقفين هو هذا الانسجام النفسي بين الجواد وفارسه وتجاوب المزاج بينهما، وقد ذهب الباحث أحمد خصخوصي في مقارنته إلى إظهار تفوّق بديهة الشاعر علي الدليوي على عفويّة عنترة بأن «الكوت» قد رهف حسّه حتّى شعر بما في قلب صاحبه فتجاوب معه[11].

ومهما يكن من أمر فإنّ في المثالين تنمّة للحركة الماديّة العنيفة بتجاوب داخلي لا يقلّ عنه عنفا انتبه له الشاعران وضمّناه نصّيهما.

وليست الحركة في بعدها المادّي أو النّفسي مطلوبة لذاتها في تصوير الجواد / الكوت وإن كانت إحدى لوازم الوصف الذي يقرّب الصورة ويجعلها قابلة للتّخيّل ولكنّ هاجس الشاعر دائما هو البحث عن «جماليّة ما» في هذه الحركة، جماليّة يطلبها الإبداع واتباع النموذج في الوقت ذاته، ولهذا كثيرا ما يذهب الشعراء في رسم جمال الموصوف من حيث يبتنون لحركته – وهي جوهر الوصف – أناقتها ورشاقة مظهرها وعلاقتها بما تريده يد الفارس ولكن أكثر من هذا – وهذا جوهر المقصد – ما تريده مخيّلة الشاعر من بناء الصور الباهرة والمبتكرة.

جماليّة حركته:

نقصد بـ«الجماليّة» غرضين يتضمّن أحدهما الآخر: ما يكون من أمر الحركة في ذاتها من جهة وما يحوّل صورتها تلك إلى إنشاء شعري من خلال تفاعل الشاعر معها على ضوء ما سقناه من وظائف الوصف في التّمهيد أعلاه، وهذا أمر من صميم المقارنة الفنيّة ومقاربة النّصوص. ولئن انصبّ مبحث «الإنشائيّة» على المدوّنة العالمة واجتهد النّقاد في «محاولة اختراق نظام اللغة الرمزي الموظّف في الشعر بغية الوقوف على القوانين الإبداعية المتصرفة فيه، ومحاولة إدراك


4

الضوابط الفنيّة التي ينضبط لها»[14]، فإنّنا قليلا ما نعثر على الاجتهاد نفسه في مقاربة المدوّنة الشعبيّة.

ويمكن أن ننطلق من نماذج رغم قلّتها نعتبرها نصوصا/ نواة ومنطلقا لمزيد بذل الجهد في هذا المبحث.

يقول سلمة بن الخرشب الأنماري (المفضّلية الخامسة)[15] مخاطبا مستمعا افتراضيّا: (الطويل)

فأثنِ عليها بالذي هي أهلُهُ

ولا تكفُرَنْها لا فلاحَ لكافرِ

فلو أنّها تجري على الأرض أُدرِكتْ

ولكنّها تهفو بتمثال طائرِ

خُداريّةٍ فتخاءَ ألثقَ ريشَها

سحابةُ يومٍ ذي أهاضيبَ ماطرِ

إنّ الدلالة في المقطع تتّجه في حركة معراج واضحة نحو السموّ بالموصوف: فالثناء لا يكون إلّا لمن كان رفيع القدر موهلا لذلك، من خلال ما ظهر من عظيم أمره. ولمزيد تأكيد المعنى استعمل الشاعر «لا» الناهية و«لا» النافية الدّالة على الدّعاء لنفي «الكفر»، أي ستر مناقب فرس لا يكفر بها إلاّ جاحد. ثمّ يمتّن المعنى بكشف صورة أدخل في «المحال» بأن جعلها طائرا لا يُدرك، فطابق بين الفعلين «تجري» و«تهفو»، وهذا راجع عندنا إلى ما سبق أن أومأنا إليه في المدخل ممّا ترسّب عند الجاهلي من «أسطرة» هذا الحيوان.

ولمزيد إغراق الصورة في الأسطورة يستعير الشاعر لموصوفه «العقاب الخداريّة» (وهو ما كان ليّن الجناح وعليه غبرة من سواد) فيجريها في تشبيه تمثيلي لوصف حركة إسراعها إلى وكرها في يوم مطير (كالمطير تنجو من الشؤبوب ذي البَرَد)[16]. وهكذا تكتمل صورة لا غاية لها إلاّ تحويل الواقعي إلى متخيّل ذهني بفعل الوصف وآلياته. إذ الغاية ليست «قلب السمع بصرا» بل هي إعادة تشكيل جديدة من خلال ما انطبع في قلب الواصف من فعل الموصوف فيه، فنحن لسنا بإزاء صورة بقدر ما نحن أمام جمالية رؤية يكون الشعر فيه إعادة تأسيس للواقع والوجود.

ولننظر الآن في شاهد شعبي للشاعر محمّد الحفناوي:

الوَهْرَه أَزْرَقْ أَصْل أُمُّو مِنْ سَاسْ مْخَيَّرْ
يِفِ الرِّتْعَة يَرْمُقْ يِصَرَّعْ، مَا طَاقِشْ يُصْبَرْ
طَالِبْ يِطَلَّقْ يِطَّارَبْ يُسْفَرْ يِصَدَّرْ
قَالِقْ يِشَنَّقْ يِكْسِرْ يِفِ أَوْذَانُو يِصَقَّرْ
وِعْيُونُو تُبْرُقْ تَقْدَحْ يِفِ المِشْهَابْ تْنَطَّرْ
يَارَاجِلْ أُدْبَقْ شُوفْ نْهَارْ الِيُخْرِجْ «الأَبْجَرْ»

ولئن أبقينا فقط على «الجرائد» التي تخدم تحليلنا فإنّ ما أسقطناه من القصيدة هو من باب تمتين المعاني لا أكثر إذ نلاحظ:

1. منطلق الوصف هو تركيب بسيط لجملة اسمية ورد خبرها نكرة «أزرق» كناية عن «الكوت» وقد حشد الشّاعر لصورته كلّ الأفعال الدّالة على الحركة القلقة (ما طاقش يصبر): يصرّع (أي يصطرع في لجامه)، يطّلّق (أي ينطلق) يطّارب يسفر(أي طرب للعدو أو السفر)، يصدّر (أي يدفع بصدره)، يشنّق (أي يرفع منخريه للهواء) يصقّر (أي يتسمّع) عينو تبرق تقدح تنطّر.
2. وردت أفعال الحركة مزيدة على وزن نواة «فعّل» الدالة على الشدّة مما يجعل وزن الفعل يحاكي عنف الحركة. وفي الحقيقة نجد أنّ هذا الخيار الأسلوبي هو خيار مشترك مع الشاعر الجاهلي خاصّة في تخيّر ألفاظ أواخر القصائد.
3. تظهر في النص قدرة الشاعر على رصد الحركة النّفسيّة لـ«الكوت» في تفصيل دقيق وهو ما يجعلنا نعتقد أنّ الشّاعر يستبطن جواده استبطانا أكثر من كونه ينقل لنا صورة ماثلة في الموصوف. ولا يعدم الشّاعر الشعبي إحالة على فرس عنترة بن شدّاد «الأبجر» فيذكّر مستمعا افتراضيّا «يا راجل» (مثل الشاعر سلمة بن الخرشب الأنماري) بضرورة الاعتراف بفضل جواده.

إنّ قدرة الشاعر الشعبي على تصوير موصوفه قد تمّت من خلال كشف «جماليّة» الحركة التي يستبطنها هو نفسه ومثله في ذلك الشاعر الجاهلي. فهل يمكننا أن نقف هنا على «آلية ما» تشكّل هذا التصرّف المتشابه بين الشاعرين؟ وهل ما يتمّ وصفه هو «شبه واقع» أم هو ما يتطلّبه اتباع النموذج أم هو في الحقيقة أبعد من ذينك الأمرين؟.

ولمزيد إحكام الاستنتاج في هذا الباب وتعميق المقاربة نقف عند مثالين كثيرا ما ذهب المهتمون بالشعر الشعبي إلى المقارنة بينهما لتأكيد قرب الأواصر بين النّصين[17] وهما: قسم وصف «الكوت» من «ضحضاح» أحمد البرغوثي وقسم وصف المطيّة من معلّقة امرئ القيس.

يقول أحمد البرغوثي:

اللهلاَ كُوتْ هَبَّاقْ
يِفِ الجَرِيْ سَبَّاقْ
غْذِي سِيرْتَه مُوش قَلاَّقْ
مَطْلُوقْ إِيدَه وْسَاقَه
وِلْدْ الكْحِيلَه بْتُحْقَاقْ
جَابُوهْ سُرَّاقْ
بَاعُوه بِيعَانْ تُدرَاقْ
قِبْضُوا ثْلاَثِينْ نَاقَه
أَزْرَقْ كْمَا صُمْ الأَمْدَاقْ
يِفِ اللُّونْ يُغْمَاقْ
مَرْشُوشْ تِرْشِيشْ الأَوْجَاقْ
دَارَه بْدَارَه صْفَاقَه
مَهْدُولْ رِيشَاتْ الأَشْدَاقْ
يِفِ الجَرْيِ لَهْمَاقْ
عْيُونَه كْمَا صَلْ بَلْحَاقْ
تِغْلَقْ وْتَفْتَحْ انْشَاقَه

أَغْنَذَنْ وِذْنِيه تُلْبَاقْ
وِكْرُومْتَه شْنَاقْ
عَرْصِة جَهَلْ بَنْي
فِي بُرْجْ طَاحِتْ انْطَاقَه
صَدْرَه كِمَا صِيدْ الأَخْنَاقْ
وِقْوَايْمَه رْقَاقْ
وِحْوَافْرَه مِثْلْ الأَطْبَاقْ
وِالعَاجْ أَسْوَدْ حَوَاقَه
مْتِينْ الظَّهَرْ مُوشْ هَقْهَاقْ
دَفَّاتْ وِزْيَاقْ
وِكْفَلْ مَكْفُوفْ يُزْنَاقْ
وِذْلاَلْ كَرِّتْ اشْلاَقَه

من جهة الشّكل، نؤكّد أنّ هذا القسم هو إحدى لوازم منطق بناء «الضحضاح» في وصف المطيّة بعد وصف المفازة التي لا يقطعها إلاّ جواد متين أو جمل «قارح» ويأتي سابقا على قسم النّسيب والغزل الذي يعيد صلة ما انقطع، لهذا يأخذ هذا القسم بسبب من الأمرين معا. أمّا من جهة المضمون فهو وصف خالص لـ«الكوت» سيكون شبه أنموذج للشعراء من بعده لن يخرجوا عنه إلا بمقدار.

ومن حيث البناء بدأ الشاعر بعبارة تخلّص هي «الله» بمعنى الأمنية كقولنا «من لي؟» وانقسم إلى قسمين :

- القيمة الاعتبارية للجواد ويمتدّ على الجريدة 1 و2.
- وصف الجواد تفصيلا ويمتد على بقية القسم من النص.

ينطلق ذكر الموصوف من خلال نسبة صيغ المبالغة له «فعّال» إثباتا ونفيا واسم المفعول «مطلوق» وتصبّ كلّها في حركة سبقه «العاديات» ويتخيّل الشاعر له سرقة وبيعا مجزيا ليجعل من جواده جوهرة عقد في الخيل إذ قوّمه بـ«ثلاثين ناقة». وهذه المقايضة ترفع من قدر الجواد درجات في مجتمع بدوي يرى في الإبل مالا أعظم. وما بلغ هذه القيمة الاعتبارية إلاّ لمنزلته في الخيل. وهذا ما استوجب إيفاءه حقّ الوصف تدقيقا وتفصيلا.

ينطلق الوصف من لونه «أزرق» شبيه بـ«صمّ الأمداق» وهو حجر الصوّان ويشقّق الشاعر على سبيل الدقّة فعل «رشّ» لجعل اللون متناثرا. ويبدأ في تفصيل وصفه متدرّجا من رأسه حتّى جعله وصفا منتظما متتاليا يدلّ على وعي الشّاعر بحركة الدلالة وأنّ ما ينجزه هو أبعد عن عفو البديهة.

فالفم متهدّل الشعر وهو ما يدلّ على إقباله على الجري وعيناه شبيهتان بعيني الصلّ (نوع من الحيّات) وأنفه ينفرج وينغلق وهو يعبّ الهواء، كثيف شعر الجبين (أغذن) وأذناه متوجّستان وعنقه مرتفع (شْنَاق) مثل سارية في بناء رومانيّ قديم (جْهَلْ) وقد تهدّمت جوانبه. أمّا صدره فهو كالأسد وقوائمه دقيقة وحوافره كالأطباق يحوطها عاج أسود متين الظهر في غير عيب، متين الأضلع مكتنز الكفل أملسه، طويل شعر الذيل حتّى يصل الأرض.

وعلينا أن نلاحظ بعد هذا أنّ الصور المتتالية قد قامت لعين الشاعر من خلال أداتين: التخييل والتشبيه. أمّا التخييل فنجده فيما ابتكره من مشهد مقايضة جواده المسروق بـ«ثلاثين من النوق» ففتق للخيال هاهنا مسارا أغناه عن معتاد القول في رفع شأن الموصوف. وأمّا التشبيه فقد لجأ إليه الشاعر كلّما أراد أن يخرج عن الوصف الحسّي الذي يحاكي الواقع، فارتفع بنصّه.

ومن جهة أخرى، فإنّ اختيار الشاعر وزن «القسيم المربّع» مردّه إلى أنّه أطوع للوصف وأوسع للتفصيل وأنسب لـ«المُوقِفْ» ولهذا طبقت هذه القصيدة الآفاق وأصبحت نموذجا يحتذى في غرض «الضحضاح».

وأخيرا، نجد أنفسنا أمام عبارة التخلّص «الله» داخل خيال المتمنّي. والوصف كلّه إنّما هو ما أخرجه لنا الشاعر من «مثال في الخيل» ولكن هل أُبقيَ على هذا الاعتقاد في وجداننا ونحن ننقاد لوصف الواصف؟



5

لا . ولعل هذا مما يعرف بتواطؤ الأديب مع سامعه من نظريات التقبّل.

نموذجنا الثاني هو قسم وصف المطيّة من معلّقة امرئ القيس[18]: (الطويل)

وَقَدْ أغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ

كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ

مِسَحٍّ إذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى

أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ

عَلَى الذبل جَيَّاشٍ كَأنَّ اهْتِزَامَهُ

إذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

يَزِلُّ الغُلاَمُ الخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ

وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ

دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيدِ أمَرَّهُ

تقلب كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ

لَهُ أيْطلا ظَبْيٍ، وَسَاقَا نَعَامَةٍ

وإرْخَاءُ سَرْحَانٍ، وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

كَأنَّ عَلَى الكتفين مِنْهُ إذَا انْتَحَى

مَدَاكُ عَرُوسٍ أوْ صَلايَةُ حَنْظَلِ

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ

وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

وللشفوية نصيب من الأفق الإبداعي وصف الجواد مثلا

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ
عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ
بِجِيدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْوِلِ
فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ وَدُوْنَهُ
جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
دِرَاكاً، وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
وَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ
صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيْرٍ مُعَجَّلِ
ورُحْنَا وَراحَ الطَّرْفُ ينفض رأسه
مَتَى تَرَقَّ العَيْنُ فِيْهِ تَسَفَّلِ
كَأَنَّ دِمَاءَ الهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ
عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وأنت إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

قيل في هذا القسم من المعلّقة الكثير واختصم في تأويله وشرحه والتعليق عليه الشرّاح والنّقاد والباحثون وليست كثرة الشروح وما طرحته من إشكاليات[19] إلا دليلا على أنّ هذا القسم هو من «النّصوص الجياد» التي لا ينهيها تأويل ولا شرح. ولكن ما يعنينا هنا هوما يمكن أن يكون مشتركا، في الصورة أو مرتكزات الرؤية أو آليات الوصف، مع نموذجنا السابق.

ومن خلال موقع هذا القسم من المعلّقة يمكننا أن نؤكّد أنّه واقع بعد وصف الليل وذكر الذّئب، سابق على مشهد القنص وذكر البرق. وهذا في حدّ ذاته يجعل بينه وبين قسم وصف «الكوت» من الضّحضاح وشائج قربى، منها أنّ وصف الليل وما «أرخى من سدول الهمّ» واتباعه بذكر الذئب هو قريب معنى من «وصف المفازة التي يعوي فيها الذئب في «الضحضاح»

ولنقارن بين قول الشاعرين:

امرؤ القيس: (الطويل)

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
وَوَادٍ كَجَوْفِ العِيرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ
بِهِ الذِّئْبِ يَعْوِي كَالخَلِيعِ المُعَيَّلِ

أحمد البرغوثي:

يَا مُوحْشَهْ فَجٍّ رَهَّاقْ مَقْطُوعْ الآفَاقْ
يَصْعَبْ عَلَى كُلْ وَهَّاقْ يِخْلِيهْ مَا أَشْيَنْ رْقَاقَهْ
ضِعْنِ العَرَبْ فِيهْ يَا سَاقْ والبُومْ نَقْنَاقْ
والذِّيبْ بِالصُّوتْ عَوَّاقْ والضَّيعْ تَسْمَعْ زْهَاقَهْ

والمعنى: ما أوحشه من مكان مرهق منقطع يصعب على كلّ جبان ثمّ يستعظم قبح مفاوزه حيث ارتحل عنه العرب فلا تسمع فيه إلا نعيق البوم أو عواء الذئاب أو زمجرة الضّبع. فالمناخ واحد والعناصر مشتركة والرؤية متقاربة.

هذا فيما اتّصل من سياق الذّكر للجواد / الكوت، وأمّا ما اتّصل أكثر فتولّد عنه سياق آخر هو ما تبع هذا الذّكر من «انفراج». أمّا امرئ القيس فقد جاء بالبرق والهطل وأمّا أحمد البرغوثي فأورد ذكر الحبيبة. وهذا في ظاهر الأمر غير متين الصّلة لكن حين تتأمّل ما ساقه الشاعر الشعبي من أوصاف وتشابيه في قسم النّسيب يصبّ أغلبها في صورة الطبيعة الغنّاء بعد مطر نكون أمْيَلَ إلى تغليب هذا التأويل.

ونكتفي بإيراد أمثلة على ذلك:

وِجْبِينْهَا بَرْقْ خَفَّاقْ تِحْتْ الرِّدَايِفْ[20] شْرَاقَهْ
وِخْدُودْهَا وَرْدْ يُفْتَاقْ مِنْ وَسْطْ الأَغْلاَقْ

أمّا ما نجده في بنية النّصين فيمكننا أن نقارن في البدء بين لفظي الابتداء. فكلا الشاعرين تخلّص بالمعنى نفسه وإن اختلف اللفظ: فـ«الله لَـ» هي كما ذكرنا قالب شفوي تستعمله اللغة العامية للتعبير

عن الأمنية أي أنها تشبه في القصد حرف الجرّ «ربّ»، وعبارة» وقد أغتدي «هي أيضا دالّة على الإمكان غير الواقع بدخول «قد» على الفعل المضارع فالمعنى إذن هو أمنية قد تتحقّق لاحقا أو احتمال. وهذا بدوره يقودنا إلى الأسئلة نفسها المذكورة سابقا حول صورة الجواد وعلاقتها بالمثال الذي يخلقه الشاعر من أمانيه لا من واقع الحال.

فإذا وقفنا على المتن واختبرنا آليات الوصف وجدنا فيها من المشترك الجامع أكثر مما نجد من المختلف المغاير. فإذا كان أحمد البرغوثي قد اعتمد التخييل والتشبيه عمدة لوصفه لـ«الكوت» فإنّ امرأ القيس قد نحى المنحى نفسه وله فضل الابتداء: فمن التخييل ما استعاره من صورة الغلام الذي لا يستقرّ على صهوة الجواد والعنيف المثقل الذي يلوي الريح أثوابه، في كناية عن السرعة والعنفوان ومن التشبيه الكثيف ما جعل أغلب الصور فروعا لمشبّهات بها.

وبالنّظر إلى صورة الموصوف فإنّنا نجد عند كليهما نزوعا واضحا نحو «أسطرة» هذا الحيوان وإخراجه من عالم الواقع إلى عالم الخارق ولكنّه عالم فنّي، تقول ريتا عوض: «يتجسّد الفرس في صورة أسطوريّة عظيمة وضخمة تخرجه من عالم الحياة اليومية إلى عالم فنّي يبدعه الشاعر»[21]. ويقول وهبة أحمد روميّة في السياق نفسه: «إنّ امرأ القيس لا يصف جوادا هاهنا، ولكنّه يبنيه بالصخور الصمّ الصلاب، أوقل: يبدع اسطورته، ويسويها بيديه»[22]وهذا أمر جليّ عند أحمد البرغوثي وهو يفصّل الوصف فيجعله مثالا في الخيل يأتي بالمعجزات. ويعضد هذا القولَ ما ذكرته ريتا عوض من علاقة فرس امرئ القيس ببقية الحيوانات: «إنّ الشاعر حين يرسم الفرس الكامل فإنّه يستعير له من كلّ حيوان خير ما فيه فيتجلى لا رمز الخيل وصفوتها فحسب، بل زبدة الوحش جميعا»[23]. وكذا الأمر عند الشاعر الشعبي وهو يأتي من الصلّ بعينيه ومن الأسد بقوائمه كما جمع الشاعر الجاهلي له خير ما في الظّبي والنعامة والذّئب والثعلب[24].

أفق للإبداع آخر:

1- جواز المقارنة:

تبينا من خلال ما سبق تحليله أن المقارنة بين النصّ الجاهلي ورديفه الشعبي جائزة منطقا وأسلوبا ومنهجا، ذلك أننا وقفنا على كثير من التشابه وتقاطع المعاني وتقارب الأساليب، وزوايا النظر، وتداني الرؤية، بما يجيز لنا المقارنة بينهما والتأليف بين ثقافة عالمة معترف بها، وأخرى لا تزال منكَرة مستبعدة يجتنبها الناقد فيُفردها، اعتقادا منه أن المقاربات الفنية والنظريات الجمالية وُضعت لغيرها.

2- المواردة:

كانت غاية المقاربة، فضلا على رفع بعض مظلمة على الشعر الملحون تروم اختبار المشترك من الأدب والشعر. فألفينا هذا المتشابه مشتركا غالبا. وهو ما طرح علينا السؤال حول ظاهرة الموارده بين النّصين المتباعدين زمانا المتقاربين فضاء حضاريّا. وأعاد علينا سؤالنا البحثي: هل يصحّ القول بأنّ التشابه في البيئة والثقافة وظروف الحياة ينتج نصوصا متشابهة رغم التباعد في الزّمن وانقطاع بعضها عن بعض؟

تبدو الإجابة متّصلة بما ذهب إليه الأستاذ مبروك المنّاعي في قوله: «هي مشكليّة حلّها النّقاد القدامى حلاّ طريفا. إجماله ما ارتآه ابن رشيق من تفريق بين المعاني المتداولة المتّبعة والمعاني الطريفة المبتدعة. وما ذهب إليه ابن الأثير من تمييز بين المعاني العامة «المتّفقة» التي «تشتاق الخواطر إليها من غير كلفة» فيساوي فيها جميع الشعراء لوضوحها وعمومها، والمعاني الخاصّة «المختلفة» أي الغامضة التي يختصّ بها شاعر دون آخر والتي «يدقّق الفكر في استخراجها»[25]. هذا يعني أنّ هناك معانيَ عامة مشتركة يسرع إليها الخاطر في بابنا هذا وهو «وصف الجواد» فتتوارد من بعضها بقطع النظر عن المكان أو الزمان. فإذا علمنا أنّ هذا مدعاة لتشابه مبدئي بين الشعراء، زيادة على تقارب البيئة الصحراوية والعلاقة المخصوصة التي ينشئها البدويّ من حيوانه، بات القول بالتّوافق والتشابه ممكنا وبناء عليه أنجزنا مقاربتنا»[26].

أ.د. إيمان مهران - مصر



(المصلية) تراث إنساني

فلسفة السجود لله فوق سطح نسجي

من صحراء الجزيرة العربية بدأت فكرة مصلية المسلمين، التي ارتبطت بخامات عديدة بدأت بسعف النخيل، وتطورت حتى الحرير الطبيعي الفاخر.

والمصلية رفيق المسلم سواء في بيته أو في المسجد حيث تتعدد صلوات المسلمين طوال اليوم. فكل بيت من بيوت المسلمين يحتاج لمصلية واحدة على الأقل.

والمصلية بسط يصنع من الصوف أو الحريرأو الحصيرأو الجلود أو غيرها، يؤدي وظيفة تعتمد على تغطية السطح الذي يسجد عليه المصلي، بحيث يركن عليها جبهته وكفيه وركبتيه وقدميه، وهو ما يعني أهمية نظافتها وطهارتها، ويقوم المصلي المسلم بفردها على الأرض للصلاة عليها وقت صلاته.

أشهر أنواع تلك المصليات المصنوعة من الحصير بطريقة نسيج سادة (1/1)، والزربيات المسطحة بطريقة نسج القباطي (النسيج المرسم- نسيج سادة 1/1)، والسجاد بطريقة العقدة التركي، أو العقدة الإيراني، والمعروف بإرتفاع وبره عن السطح، وأشهر طرز سجاجيد الصلاة: السجادة العجمي (الإيراني)، والسجادة التركي والسجادة المصري، بينما الأكثر انتشاراً بفضل رخص ثمنه سجادة الصلاة الصيني المصنوع من الألياف الصناعية.

مصلية أم سجادة صلاة؟

جاء إسم سجادة من السجود، ومع انتشار مفروشات الأرضيات التي تصنع بتقنية السجاد (العقدة)، أصبحت سجادة الصلاة نمطا من أنماط السجاد اليدوي أو السجاد الآلي.

بينما المصلية هي منتج وظيفي ارتبط بأداء الصلاة عليها، أي كانت خامتها أو طرزها أو نوعها، فهي أشمل في المعنى الدال عليها وعلى وظيفتها.

والمصلية من فعل الصلاة ذاته، ونلاحظ انتشار الإسمين (مصلية)، و(سجادة صلاة) بالتوازي في العالم الإسلامي، وفي دولة السودان يطلقون عليها (صلاية)، وفي المغرب العربي يطلقون عليها (زربية صلاة) وتكون مسطحة (نسيج مرسم).

ومع العولمة والميديا وإنتشار نماذج تسويق المنتجات، كان إسم سجادة الصلاة هو المستخدم في الميديا لتسويق هذا المنتج المرتبط بصلاة المسلمين.

السجود في شعائر بعض المعتقدات المرتبطة بالتاريخ الإنساني

السجود حركة جسدية تعني الخضوع، عرفته البشرية منذ القدم وسجلته الرسوم والتماثيل في العديد من الحضارات، وكان السجود يتم للآلهة أو الملوك أوغيرهم من أُولي الأمر كتعبير عن فكرة الاستسلام وطاعة الإله.

وكان السجود يقترن بتقديم الهدايا والقرابين لاسترضاء المسجود له، وإظهار الضعف والاستسلام أمامه.

وقد عرفت القبائل القديمة طقوس جمعية وفردية لهذا السجود، فغالباً ما يتقدم ممثل عن تلك الجماعة ليصطفوا ساجدين خلفه.

أما السجود في الأديان السماوية والتي ظهرت في أرض المشرق العربي، وانتقلت بعد ذلك للعالم كله فهي تختلف بحسب الديانة، ففي الدين اليهودي لا يوجد سجود بالشكل المعروف عند المسلمين، باستثناء طائفة يجلس حاخاماتها فقط أثناء أداء الصلاة.

وفي الدين المسيحي: يقف رجال الدين والقديسين على سجادة صلاة صغيرة كالتي يصلي عليها المسلمون أثناء خلوتهم للصلاة بمفردهم، وتظهر في رسومهم التعبيرية تلك السجاجيد.

أما السجود في الدين الإسلامي: فهو مقترن بجزء واضح من صلاة المسلمين اليومية، وهو ما استلزم تجهيز الأرض لهذا السجود، سواء بمساواة سطحها أوتنظيمه، أو بوضع مفروش يحمي الجسد الساجد عليها.

وعن السجود في المذهب الجعفري (الشيعي): فهو يشترط لصحة الصلاة وضع المساجد السبعة على الأرض، والمواضع السبعة هِيَ: الْجَبْهَةُ، وَ الْكَفَّانِ، وَالرُّكْبَتَانِ، وَإبهامي القدمين، ويجب على وضع الجبهة على ما يصح السجود عليه، وهو الأرض أو النبات عدا المأكول[1].

السجود في صلاة بعض الأديان الوضعية القديمة

تجتمع كافة الأديان الوضعية والسماوية على مبدأ الصلاة واتخاذها وسيلة للتقرب من المعبود[2].

ولم تكن الصلاة حكراً على دين دون غيره، بل إن كل الأديان تفرض الصلاة بهدف التواصل مع الله، فهي ركن رئيسي لإعتناق الديانة، يهدف لحماية العبد ولتقديم الطاعة للمعبود بشكل مستمر.

وهنا نتابع الصلاة تاريخيا في بعض الديانات القديمة التي اندثرت أو مازالت مستمرة، أوالديانات


تماثيل تعكس وضع اليد أثناء الصلاة عند السومريين القدامى – متحف بغداد العراق


وضع من أوضاع ركوع الملوك أمام الإله

الحديثة نسبياً والتي ظهرت بعد ميلاد السيد المسيح والتي يعتنقها الملايين، وأغلب تلك الديانات السجود فيها أساسي، ما يعني الحاجة إلى مصلية، ومن خلال المشاهد التي سجلت للممارسات الشعائرية لتلك الصلوات والتي مازالت تمارس حتى اليوم، في العديد من المناطق الثقافية في العالم، فأغلب سكان العالم يدينون بتلك الديانات، ونعرض ذلك فيما يلي:

1) في العراق القديم (بلاد ما بين النهرين):

منذ عصور ما قبل التاريخ، كان أهل تلك المناطق واعين بالقوى الروحية، وأهميتها وكانت الشرائع مكتوبة وملزمة للجميع، وكانت ترسم علاقة العبد بالرب.

الصلاة في عقيدة أهل سومر:

كان يتم توجيه صلواتهم إلى إله بعينه، يتلون التراتيل التي تمجده، وتنتهي (بتسبيحة) نمطية للشكر هي المزامير السومرية، والأكادية. وكانت المسئولية الفردية ضرورة في الدين العراقي القديم، فيقال في تلك الصلوات:

«أعبد إلهك كل يوم، وقدم له القرابين والصلوات، التي تتم على أكمل وجه مع تقديم البخور، قدم قربانك طائعاً لإلهك، لأن ذلك يتناسب مع الآلهة، قدم له الصلاة والضراعة والسجود كل يوم، وسوف تثاب على ما تفعل. عندئذ سيكون بينك وبين الله اتصال كامل، إن التبجيل يولد الحظوة، والقربان يطيل العمر، والصلاة تكفر عن الذنب. نصائح الحكمة» . (135 / 145 مزامير سومر)[3].

2) في مصر القديمة (وادي النيل):

كان قدماء المصريين يدينون بالديانة الإدريسية، والتي ظهرت قبل الميلاد بخمسة عشر ألف عام، وهي نسبة لإدريس عليه السلام، أول نبي بعد آدم وهو نفسه (أخنوخ بالعبرية)، وحورس بالهيروغليفية، وهيرماكيس في اليونانية[4].

وترى أغلب المراجع العلمية إن سيدنا إدريس هو الملك (أوزوريس) نفسه الذي قدسه المصريون وكانوا يحجون إليه في أبيدوس (سوهاج في صعيد مصر)، ويراه البعض إبنه حورس (ومقر عبادته مدينة إدفو بصعيد مصر)، بينما يرى القليل من العلماء أن إخناتون – الفرعون الموحد (ومقر عبادته إخيتاتون – تونا الجبل بصعيد مصر) هو صاحب ديانة التوحيد لدى المصريين.

وترى الكاتبة أن «أوزوريس وأسطورته القديمة هي التي بنت علاقة المصريين بالنيل، وعلمتهم


صلاة النساء في الديانة الهندوسية ونلاحظ جلوس النساء على مفرش أرضي يشبه المصلية.

الصلاة، والصوم، والحج، والزكاة، هي ديانة إدريس نبي المصريين الموحد. وقد بنيت الديانة الإدريسية على خمس أركان أساسها التوحيد، والصلاة، والصوم، والحج »[5].

الصلاة عند قدماء المصريين:

صلاة الديانة الإدريسية تشبه صلاة المسلمين في الوقوف ووضع الكف، والركوع والسجود، وكان تطهير الجبهة شرط من شروط الوضوء لإعدادها لعملية السجود[6].

وتذكر دائرة المعارف الإسلامية أن تحديد مواعيد الصلاة عند قدماء المصريين، عرفوه طبقاً لتقسيمهم للزمن، وكان إدريس أول من نظر في علم النجوم وحساب السنين والأيام[7].

وصلاة المصريين ثلاث في اليوم، وهي: الفجر والظهر والعشاء، وتقام جماعية في كل المعابد في نفس التوقيت.

3) في الهند:

تعددت الديانات في الهند لتصل الأديان الرسمية للدولة الهندية إلى (24) ديانة، منها الديانات التي اشتركت مع ثقافات أخرى كالصين وإيران والعالم الإسلامي، ونذكر منها التالي:

1. الديانة الهندوسية

اشتُقّت كلمة هندوسيّة من الاسم (هِنْدُو)، وهو إسم فارسي لوصف القبائل التي تعيش خلف نهر السند، يُقدّرُ عدد أتباع الهندوسية بأكثر من مليار شخص. وقد تأثرت بالعديد من العقائد الدينيّة عقب وصول جيوش الإسكندر إلى الهند، كالعقائد الفارسيّة والكلدانيّة والآراميّة والمصريّة واليونانيّة، كما تأثرت الهندوسية بالإسلام[9].

كانت بداية تاريخ الهندوسيّة مُعتمدة على عبادة الهندوس للآلهة التي تُمثل الطبيعة المُحيطة بهم كالشمس والمطر، وبناءً على المعتقدات الهندوسيّة تُعدّ معظم الحيوانات مُقدّسة، مثل الأفاعي والقرود والبقر[10].

الصلاة في الهندوسية: تقام على فترتين خلال اليوم، فيصلي الهندوس من الفجر إلى شروق الشمس، ومن حلول الليل إلى طلوع النجوم في السماء، ويصلّي كلّ شخص بشكلٍ فرديّ، وتختلف الصلاة التي يؤديها الرجل عن الصلاة التي تؤديها المرأة، وتُطبّق الصلاة في البيوت والمعابد[11].

2. ديانة السيخ في الهند:

تربط ديانة السيخ بين الديانة الهندوسية والإسلام، ظهرت في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد دعوا الهنود إلى دين جديد فيه شيء من الإسلام والهندوسية رافعين شعار (لا هندوس ولا مسلمون) وذلك بغية الحصول على وطن مستقل، لهم كتاب يسمى نصوص المعلم.

الصلاة عند السيخ: صلاة السيخ تتشابه مع صلوات المسلمين، وهم يسجدون فور دخولهم أماكن العبادة حيث يلمسون بجبهتهم الأرض ثم يقدمون القربان، ويبدأون في صلواتهم، ومن معتقداتهم: تقديس العدد خمسة الذي له لديهم معنى صوفي، أصول الدين لديهم خمسة، وهذه الأصول هي:

1. ترك الشعر مرسلاً بدون قص من المهد إلى اللحد.

2. لبس الرجل سواراً حديدياً في معصمه بقصد التذلل والاقتداء بالدراويش.

3. لبس الرجل منهم سروال قصير تحت سرواله رمزا للعفة.

4. وضع الرجل مشطاً صغيراً في شعر رأسه وذلك لتمشيطه وتهذيبه.

5. أن يتمنطق بحربة صغيرة أو خنجر[12].

4) في إيران:

ظهرت الديانة الزرداشتية بإيران في القرن السادس ق.م، وهو لأسم بطل قومي في إيران.

الصلاة في الزرداشتية: الصلوات لديهم خمس، وهي فرض يؤدى كل يوم كالتالي:

- صلاة الصبح (كاه هاون)
- صلاة الظهر (كاه رقون)
- صلاة العصر (كاه إزيرن)
- صلاة الليل (كاه عيوه سرتيرد)
- صلاة الفجر (كاه إشهن)
- وكانت هناك صلوات خاصة أخرى[13].

5) في اليابان:

ديانة (الإله شنتو) ويدين بها أغلب اليابانيين.

صلاة ديانة شنتو: تقام أمام هيكل منزلي (كامي دانا) (وتعني الإله على الرف)، حيث تقدم له القرابين كل صباح ومساء لألواح الهيكل وألواح الأسلاف في آن معاً. ولابد للمتعبد الورع أن ينحني بعد مراسم الوضوء أمام الهيكل ويصفق بيديه مرتين، ثم ينحني مرة أخرى في صمت لمدة دقيقة[14].

6) في الصين:

البوذية ديانة الصين التي يعتنقها أغلب سكانها، وهي ديانة مشتركة بين سكان الشرق الأقصى ويتعدى معتنقوها خمس سكان العالم، وقد ظهرت في الهند في القرن الخامس قبل الميلاد. وقد أسسها (سدهارتا حوتاما) الملقب (ببوذا)، وكلمة بوذا تعني (العالم) ويطلق عليه أيضا لقب (سكاموني) ومعناه (المعتكف)، وقد تشكلت عبر امتداد كثير من القرون، من القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى الآن.

الصلاة في البوذية: البوذيون يصلون في المعابد جلوساً، وهي صلاة جماعية، ويكون للجلوس والسجود فيها مساحة من الوقت للعبادة.

الصلاة في الأديان السماوية

الأديان السماوية هي أديان سيدنا إبراهيم عليه السلام وذريته، وهي الأديان اليهودية والمسيحية والإسلام، والتي خرجت جذورها من الجزيرة العربية وأرض الكنعانيين، ويطلق عليها أيضاً الأديان السامية، نسبة لسام إبن نوح عليه السلام. انتشرت الأديان السماوية في العالم كله. وسنتناول في إختصار ملمح لشكل الصلاة في الديانات الثلاث لنعرف مساحة السجود فيها.

1) الصلاة في اليهودية:

لليهود ثلاث صلوات في اليوم: صلاة الصبح والعصر والمساء، وعلى رجل الدين اليهودي (الحاخام) أن يصف قدميه ولا يفرقهما. ومِن أدب الصلاة أن يخفض المصلي طرفه إلى الأرض. وبعض اليهود يغطون رؤوسهم أثناء الصلاة من باب التقليد والعادة وليس من باب الواجب الديني، وفي بعض الحالات، كانت الصلاة لا تصح بدون غسل، وبعض اليهود يسجدون بعد الصلاة بالكامل وبخاصة يهود التلمود، وهناك فرش نسجي للكنس اليهودي.

2) الصلاة في الدين المسيحي:

يقيم المسيحي صلاته بشكل فردي أو جماعي، وتكون الصلاة الفردية في بيت المصلي أو سيارته، أو عمله أو في أي مكان آخر، يردد المصلي نفس الكلمات كلّ مرة. ويمكن لكل كنيسة أن تحدِّد موعداً أو وقتاً معيناً يلتقي فيه المؤمنون للصلاة في الكنيسة، كما يمكن لأي مؤمن أو مجموعة مؤمنين أن يصلّوا في أي وقت يحددونه[15].



فيرينا قديسة الصعيد التي إستقرت بجبال سويسرا إبان عهد الرومان تقف على مصلية

هنا نجد أن السجود لا يوجد له مساحة ضمن الصلاة المسيحية، وهو ما يعني عدم وجود ضرورة وظيفية لسجادة يقتنيها المسيحي بإستثناء بعض رجال الدين، والقديسين وليس كل الطوائف أيضاً.

3) الصلاة في الدين الإسلامي:

تفرض العقيدة الدينية الإسلامية صلوات عديدة، والتي تلزم المسلم بخمس صلوات يومياً، بالإضافة إلى صلوات عديدة. والصلاة في اللغة أصلها الدعاء، والصلاة في الشريعة الإسلامية هي الأفعال المعلومة الواجبة في الكتاب والسنة والإجماع، وهي بحسب المؤدي لها أقسام وردت جميعها بالقرآن الكريم، وتتعدد صلاة المسلمين فهي:

صلاة الجمعة، صلاة العيدين، صلاة الكسوف، صلاة الإستسقاء، صلاة الجنازة، صلاة النوافل، صلاة التهجد، صلاة الوتر، صلاة الحاجة، صلاة الاستخارة، صلاة التسابيح، صلاة التوبة، صلاة الشكر، صلاة التراويح، صلاة الضحى، بالإضافة للخمس صلوات الأساسية، وهي صلاة (الفجر، الظهر، العصر، المغرب، العشاء)[16].

أشهر مصليات التاريخ القديم:

1. حصيرة صلاة النبي إدريس:

وهي من الآثار التي اكتشفت في مدينة إدفو بصعيد مصر، حيث تم الكشف عن فراش النبي إدريس (حورس بن أوزوريس) الذي كان يصلي عليه، وكان مصنوعاً من الحصير، ومكتوباً عليه: (السعيد من نظر في مرآة صلاته وعبادته)[17].

2. خُمْرَة سيدنا محمد ﷺ:

الْخُمْرَة: منتج من السعف بحجم الرأس، يعتمد المصلي على وضع وجهه عليه وقت السجود، وقد كانت خُمْرَة سيدنا محمد أشهر مصلية ذكرتها الأحاديث النبوية الشريفة ومنها الأحاديث التالية:

عَنْ مَيْمُونَةَ رضي الله عنها قالت: كَانَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يُصَلِّي عَلَى الْخُمْرَةِ، وعَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ قَالَ: جَاءَتْ فَأْرَةٌ فَأَخَذَتْ تَجُرُّ الْفَتِيلَةَ فَجَاءَتْ بِهَا فَأَلْقَتْهَا بَيْنَ يَدَيْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَلَى الْخُمْرَةِ الَّتِي كَانَ قَاعِدًا عَلَيْهَا فَأَحْرَقَتْ مِنْهَا مِثْلَ مَوْضِعِ الدِّرْهَمِ. (الحديث صححه الألباني في صحيح أبي داود) (1 هجرية)[18].

في تحريم الصلاة على سجادة الصلاة عند بعض علماء المسلمين:

الصلاة على السجادة جائز من حيث الأصل. لكن روى البخاري ومسلم، أن منعاً جاء من الصلاة على سجادة للحالات التالية:

- إن كان ملوناً وذا رسوم ونقوش.
- وضع سجادة دون الناس وهو يدل على كبر أو وسوسة.
- المنع من تخصيص الصلاة على السجاد دون غيرها من الأشياء.
- من البساط – الصلاة على الأرض للمبالغة في التواضع وكراهة الصلاة على غيرها.



كتاب القاهرة الصادر عام 1953 وهو كتيب رائد عن سجادة الصلاة



كتاب الأرسيكا الصادر عن منظمة التعاون الإسلامي

- وللمصلي أن يصلي على ما شاء من الفرش أو الأرض إذا كان طاهرا مباحا.

أهم الكتب العربية في فن سجاجيد الصلاة:

أولاً: كتاب المتحف الإسلامي بالقاهرة (1953):

وهو لسجاجيد عثمانية وإيرانية ومصرية مقتناة بمتحف الفن الإسلامي بباب الخلق.

ثانياً: كتاب مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإسطنبول بالتعاون مع مركز الكويت للفنون الإسلامية ووزارة الأوقاف والشئون الإسلامية بدولة الكويت (2014):

وهو بعنوان (سجادة الصلاة – رحلة مع سجادة الصلاة عبر التاريخ)، حيث استعرض منتجات المصلية اليدوية في أغلب الدول الإسلامية من آسيا الصغرى حتى المغرب العربي، وتعرض للطرز والمبدعين الأشهر في إنتاج هذا المنتج المرتبط بالشعائر الإسلامية.

إنتاج المصلية:

1) تأثير البيئة على تصنيع المصلية وخامتها:

تتأثر المصلية بالبيئة المصنوعة فيها، ففي الأماكن التي يتزايد فيها الأتربة والطمية كالمناطق الزراعية يفضل المصلية النباتية، بينما في المنازل الحديثة انتشرت المصلية الصناعية، وهي تقليد الصوف والحرير، وقد ارتبط المجتمع الخليجي الثري بالمصليات الحريرية الفخمة، بينما تنتشر المصلية الصوف في دول شمال إفريقيا. ويعتمد مسلمو المهجر على المنتج التركي لتميزه وإنتشاره، ويليه المنتج الباكستاني ثم الصيني.

2) خامات المصلية:

تتركز خامات المصلية أو سجادة الصلاة في المنسوجات التي لا تسبب أى إحتكاك يؤذي الجبهة وجسد المصلي الذي يعتمد عليها في سجوده، لذا كانت المصلية لفترة كبيرة من الحصير (سيقان الغاب، سعف النخيل)، وما لبثت أن تطورت لتستقر على نسيج القباطي المصري (المسطح) سواء من الكتان أو الصوف، ثم ظهر السجاد القوقازي القادم من آسيا الصغرى، فالسجاد المصنوع من الحرير الهندي أو الصيني، كما تميز المصنوع من الصوف التركي أو العجمي الإيراني، وبعدها دخلت في مراحل فاخرة تأثرت بطبقة مستخدميها، لتنتهي لسجادة العوام الأكثر انتشاراً (سجاد الصلاة الصناعية).

خامات المصلية طبيعية:

تعتمد المصلية على الخامات التالية:

- **المصلية النباتية**: وهي من سيقان النباتات (بوص، سعف النخيل، وغيرها)، حيث تجفف وتنسج بنسيج سادة (1/1)، وترسم بها تشكيلات عديدة وأشهرها حصيرة إدريس، خُمْرَة سيدنا محمد، مصلية الخليفة المهدي بقصره في الخرطوم.

- **المصلية الصـوف:** وهي من صوف الغنم وتنتشـر في العالم الإسـلامي لتوفر الصوف وحرفييه، وأشهرها مصليـات الزربيـات (النسـيج المرسـم) في مصـر والمغرب العربي، وسـجاجيد الصـلاة في مصر وتركيا وآسـيا الصغرى وإيران.
- **المصلية الحرير:** وهى مصلية الأثرياء والتي انتشـرت بعد دخول الإسـلام للصين، عرفتها القصور الملكية، وتنفـذ بالعقدة (السـجاد) ،ويوجد منهـا العديد في المتاحـف العربية والإسـلامية، وأشـهرها الموجود في القاهرة بالمتحف الإسـلامي بباب الخلـق، والمتحف الإسلامي بإسطنبول.
- **المصلية الجلد:** وهـى موجـودة في بعـض المتاحـف، ولكنها قليلة الآن، شـاهدتها الكاتبـة في السـودان مـن جلـد الجامـوس البـري، وتعتمـد علـى جلـود الإبل والحيوانـات ولـم تنتشـر لغلـو ثمنهـا، ولكنها ارتبطت بظـروف البـدو الرحل الذيـن يتحركـون للترحـال مـن باديـة لأخرى وتتسـم بخفـة الـوزن والتحمـل .

خامات صناعية:

لقـد كان للصناعـة دور كبير في انتشـار أشـكال وطرز المصلية التقليدية، وتنوع الرسـوم والمقاسات الخاص بها، وهو مـا أتى على حسـاب الخامة، فالصـوف الصناعي هو الخامة الـتي باتت في كل بيـت من رخص ثمنها وسـهولة تداولهـا، وهو ما جعل التفـوق الآلي يزيح التقليدي في تجهيز المصلية لتحل المصلية المرتبطـة ببواقي الأصواف الصناعية محل المصليـة المنتجة من الخامـات الطبيعية.

ومن هنا تـرى الكاتبة أن الخامات تطـورت كالتالي في تجهيز مصلية الصلاة عند المسـلمين:

- مصليـة الخُمرة (من السـعف) : حصير صغير بحجم سجدة الوجه ينسج من سَعَفِ النخـل.
- مصليـة الحصيرة (مـن السـعف) : بحجم سـجدة جسـم المصلي سـميت حصيرة سـواء اتخـذت من السـعف أو أي نبـات آخر.
- مصليـة الزربيـة (النسـيج المرسـم-الجوبلان) : وهـي المصريـة، والمنفـذة بطريقـة القباطـي، أو المغاربيـة وتنتشـر في شـمال إفريقيـا، وهـي مـن خامـة الصـوف، والـتي ارتبطـت تاريخيـاً بمعرفـة المسـلمين بمصـر ونسـيجها .
- سـجادة الصـلاة (الحريـرأو الصـوف) : وهـى الـتي عرفـت في آسـيا الصغـرى، وإرتبطـت بالعقـدة النسـجية، وإشـتهرت بهـا إيـران، والقوقـاز، وتركيـا، ومصـر.

3) تقنية السجاد:

السجاد نسيج يعتمد على العقدة في تنفيذه، وهو مرتفع وليس سطحي، وقد إعتمد في منطقة الشرق الأوسط ووسط آسيا والقوقاز وشمال افريقيا على نوعين من العقد هما:

- «العقـدة الفارسـية» - Senneh السـنه (يلـف خيـط النـير لفـة كاملة علـى أحـد خيوط السـداة ويمـرر بـلا عقد تحـت خيـط السـداة التالية)
- «العقـدة التركيـة» -الغورديـز Ghiordes. (يلـف خيـط الزنـير لفتـين كاملتـين تحـت خيطـي السـداة المتجاوريـن)[20].

التحليل التشكيلي للمصلية :

1) عناصر سجادة الصلاة التشكيلية:

تميـزت المعالجـة النسـجية للمصليـة بتخطيـط عـدة أوضـاع لمحيط المسـاحة المستطيلة، وهـي غالبـاً معالجة هندسـية، أو نباتيـة، وتتداخـل الألـوان لكـن الأرضيـة غالبـاً للـون واحـد تسـيطر علـى أرضيـة المصليـة.

تتمـيز المصليـة بالتجريـد الـذي يعتمـد علـى القطـاع الذهـبي، وهـي في داخلهـا مسـاحة، هـي فعليـاً مركـز للعمـل النسـجي يتركـز فيـه بطـل العمـل التشـكيلي وغالبـاً حـاول المصمـم وضـع تركيـز المصلـي في بـؤرة بطلهـا مـن الرمـز الإسـلامية للأشـكال التاليـة : المحـراب، المشـكاة، المئذنـة، القبـة، أو بوابـة معماريـة وغيرهـا.



يعتمد الصحراوي الإفريقي على المصلية المصنوعة من سيقان وفروع النباتات الجافة.

2) السمات التشكيلية للعنصر في الفن الإسلامي :

استفاد الفن الإسلامي من العلاقات الجمالية المحيطة به ووضع قوانين تواصل معها تجدها في :

1. **التجريد**: اعتمد على التجريد الهندسي، وتناول الفنان المسلم للصياغات الموجودة خلف الأشكال.

2. **التحوير والابتكار**: حيث فضل الخيال البعيد عن المحاكاة، وهو ما أعطى هذا الفن ثراء وتنوعا أثرى المنتجات العملية في كافة الفنون.

3. **البساطة والتراكيب والليونة**: حيث ابتعد عن التجسيم ليبحث في العمق الوجداني المجرد.

4. **التماثل والتكرار**: حيث اعتمدت الصياغات التصميمية في الفن الإسلامي على التماثل والتناظر والتبادل والتكرار والتنوع[23].

3) أسس تصميم المصلية[24] :

يعتمد تصميم المصلية على المستطيل، وهي تحتوي على تصميم بنائه من التكرار حيث يكون التكرار عادي أو عكسي أو متبادل أو متساقط أو على هيئة متوالية. ويكون التصميم أفقيا أو رأسيا أو دائريا أو منحنيا أو مائلا أو منثورا (حول مركز أو منثور عشوائي). وعندما يعتمد التشكيل في الكليم على الشكل الهندسي فإنه يعتمد على العد الفردي أو على المتوالية العددية مثال :

العدد الفردي 1، 3، 5، 7، 9.

المتوالية العددية 2، 4، 16، 32، 64 وهكذا..

وهو ما يجعل فن النسيج واحدا من أعقد الحرف اليدوية، إذ يستلزم حرفيا ماهرا ذي عقلية رياضية تستطيع إيجاد حلول في حال طلب مساحة بعينها على تصميم بعينه. وأحد الأساليب التي تتفهم فيها أي نوع من الفن هو عن طريق تدريب ذكائنا. عن هذا التمهيد الذهني نرى الأشكال والفراغات والخطوط وغيرها، وكأنها تتصل اتصالاً حسياً بعضها ببعض، وناحية الإدراك هي استجابة أخرى ولو أن تحويلها إلى لغة الحياة اليومية ليس أمراً سهلاً، فهي مع ذلك أمر طبيعي، ففي الوقت الذي نستطيع فيه تحليل بعض الأشياء في حدود علاقات هندسية قائمة بين أجزائها، فإنه يجب أساساً إدراك الأجزاء الأخرى عن طريق الفطرة. أي استيعاب عناصر تصميماتها لا شعورياً، ولهذا ننفعل اتجاه عمل فني، قد نكون تأثرنا مستمتعين به[25].

أسس تشكيل المصلية :

يعتمد التشكيل على الخامة وعلى إمكانياتها، فالشكل هو علاقة بين الكتلة والفراغ المحيط بها، وهذه الكتلة لها ملامح يدركها البصر ويدرك أبعادها، ويكتشف جمالياتها، كما تحسها الأيدي التي تقوم بالتشكيل في خامة لها ملامس، فالشكل يحمل ملامس، لتصبح ملامحه وسماته الخاصة مرآة له. والذي يفرض الشكل هو معطياته سواء من خلال إمكانيات الخامة ومستوى معالجتها، أو وظيفة الشكل التي صنع من أجلها.

على هذا فأسس التشكيل في هذا المنتج اليدوي تتحدد في[26] :

1. التوازن.



نموذج من زربية مغاربية للصلاة (للنساجة آمال الصغيوري)
ويظهر التأثر الواضح بالمحاريب، ومداخل المساجد[19]

2. الإيقاع .
3. الاختلاف .
4. التنوع.
5. الفراغ وعلاقته بالكتلة .
6. الشكل والأرضية والخلفية .

كل تلك الأسس تشارك في تشكيل مساحة المصلية المستطيلة، والتي تعتمد على التوازن في خطوطها، في إيقاع واختلاف، وتنوع، داخلها كتلة يتخللها فراغ من خلال الرموز التي يتم توظيفها في تصميم المصلية، ليؤكد على الشكل بأرضية تمنح التصميم خصوصيته.

خامساً: مراكز إنتاج المصلية «المصنوعة بالعقدة: السجاد»

تتركز مناطق إنتاج المصلية (المصنوعة بالعقدة: السجاد) في قارة آسيا سواء في الهند أو الصين، أو تركيا أو إيران، وفي إفريقيا في مصر والمغرب، وتونس، والجزائر وهو ما سنوضح بعضه في ترتيب يرجع لأهمية كل مركز، وسواء كان المنتج نسيج مرسم، أو سجادة منفذة بالعقدة فهي منتجة بهدف الصلاة، وتلك المناطق هي:

1) سجادة الصلاة الإيراني «السجادة العجمي»:

السجاد العجمي هو الأعلى سعرا على الإطلاق في العالم، وذلك لعدد عقده المرتفعة في المساحة التي تقاس بالقدم المربع، ويطلق عليها الحرفيون تكعيب للمساحة وسعر السجادة بعدد العقد في كل 7 سنتمترات، وتملأ طرزه متاحف العالم، وهو من الحرير أو الصوف، حسب القيمة والنوع والثمن، ومن أشهر مناطق صنع السجاد بإيران مدن تبريز وكاشان وأصفهان[27].

لكن تظل تبريز هي الأشهر على الإطلاق، ومن الرسوم والزخارف يتم تحديد المنطقة المصنوع منها السجادة الإيرانية، ويتميز سجاد صلاة (تبريز) باحتوائه على آيات قرآنيه مكتوبه بخط النسخ والخط الكوفي والتعليق في أرضية السجاد وفي المناطق التي تحيط بها.

وتحتوي سجاجيد الصلاة على خيوط معدنية منسوجة بطريقه الديباج ويلاحظ أن الزخارف النباتيه في ساحة السجاده موضوعة بشكل معين على هيئة محراب.

وتعتبر معرفة اسم او مركز انتاج السجاد الايرانى من أعقد الامور وأصعبها، وذلك لكثره وتعدد مراكز الانتاج وتشعبها، ومن ثم فقد اختلف علماء الآثار في تصنيفه حسب مراكز انتاجه ومنهم من اتخذ الزخارف أساسا للتصنيف[28].

سجاجيد الصلاة بالعقدة الإيرانية في العصر المملوكي بالقاهرة:

أشار المقريزي (766-845هـ/ 1365-1441م) في «الخطط» خلال سرده محتويات خزنة الخليفة الفاطمي المستنصر إلى الكثير من الأكسية والسجاد والأنخاخ والبسط، منوهاً بالخصوص بالإنتاج الايراني الذي يصفه بـ «الخسروانيات». ويجوز الاستنتاج هنا انه على الرغم من وجود صناعة منسوجات وبسط وحرير محلية ناشطة في مصر فإن السجاد الفاخر كان يأتي من ايران جنباً



حرفيين النسيج أثناء شراء الخيوط المغزولة في قرية في الجنوب التركي[21]





عقدة السجاد النسجية كما صورت في واحد من المراجع التركية الهامة[22]

الى جنب مع ذلك المستورد من تركيا. ومع اعتبار أنه لم يكن في مصر الفاطمية في تلك الحقبة صناعة سجاد موازية لمستوى السجاد الايراني يجوز الاستنتاج أيضاً أن التأثر بالسجاد الايراني كان وراء استخدام العقدة الفارسية في سجاد القاهرة المملوكي لاحقاً. والحقيقة أن صناعة السجاد في ايران بالذات انتعشت وبلغت الأوج في العهد الصفوي.

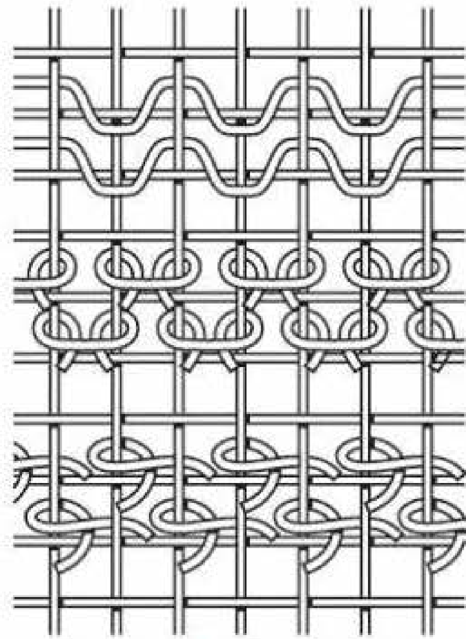
2) سجادة الصلاة التركية:

أشهرها ما صنع في العصر العثماني فيمكن لنا تقسيم الأبسطة لمجموعتين إحداهما مجموعة صنعت في المصانع المخصصة لاحتياجات العصر، والثانية من عمل أهل الريف الذين لم يعتمد إنتاجهم على الأساليب الصناعية الدقيقة، وقد استمر الأسلوب السلجوقي بتأثيره المعروف بأشكاله الهندسية، مختلطاً مع أسلوب آسيا الصغرى في نسيج الأبسطة اليدوية ذات الرسوم الحيوانية من القرنين الرابع عشر، والخامس عشر، ويظهر هذا النمط في الأبسطة التي صنعها أهل الريف الأتراك منذ القرن السادس عشر حتى التاسع عشر[29].

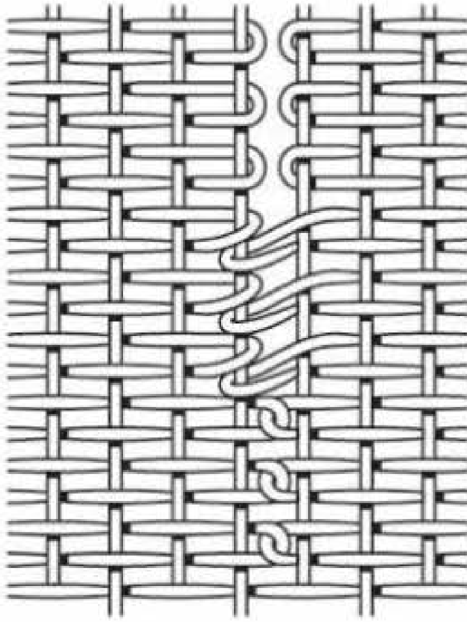
وسجاجيد الجورديز من أهم أنواع السجاجيد التي حفلت بها متاحف العالم. وقد استُمد اسم العقدة التركية المعروفة بعقدة جورديز من مدينة «جورديز» التركية. وتتميز هذه العقدة بمتانتها، فيُقال إنها كانت وليدة الأسطورة التي تحكي أن أحد كهنة الإغريق قد بشر بأن ملكًا سيأتيهم في عربة وأنه سوف ينشر السلام في بلادهم وظهر الفلاح «جورديوس» في هذا الوقت فنودي به ملكًا عليهم، ثم انتشرت نبوءة أخرى تروي أن من ينجح في فك العقدة التي تربط العربة بعريشها سيصبح حاكمًا على آسيا كلها، وكان الحظ من نصيب «الإسكندر الأكبر» الذي قطع العقدة بضربة من سيفه[30].

3) سجادة الصلاة الهندية:

يذكر د. أحمد الصاوي أن متحف (المهراجا ساواي-مان سينغ الثاني) في منطقة جانبور من أهم المتاحف التي تقتني سجاجيد تعكس الطابع الفني لعهد جهانكير، حيث توجد سجاجيد من إنتاج لاهور وقد صنعت خصيصاً في مناسج ميرزا راجا جاي سينغ. وسجاجيد الصلاة الهندية ذات محاريب، ولكن تعتمد على الزخارف النباتية، وتكتسب السجاجيد المصنوعة



نسيج سجاد أو مخمل



نسيج البسط والزرابي

في كشمير بشمال شبه القارة الهندية سمعة فنية رفيعة بفضل استخدامها لصوف الباشمينه، وهي التسمية التي تطلق على أصواف الماعز الجبلي في مناطق جبال الهيملايا، فضلاً عن أنواع أخرى مخملية تصنع من الحرير ومن القطن [31].

4) سجادة الصلاة المصرية :

هي الأشهر والأقدم، وهي التي إرتبطت بدخول العرب للقارة الإفريقية، وتتميز بأن منها الراقي الغالي الثمن، والرخيص المنتشر بين العوام، والصحراوي الجاف المنتج من سعف النخيل، والريفي الخشن من الصوف، وقد اقترن بالقاهرة ونبلاء وتجار الأقاليم.

- سجادة الحصير المصرية أغلى من سجادة الحرير الرومية :

أورد ابن خلدون والمسعودي وياقوت الحموي والجاحظ وغيرهم معلومات قيمة عن هذه الصناعة وأماكن ازدهارها. ومما ذكره ياقوت الحموي (1178 – 1229م/ 574 – 626 هـ) في «معجم البلدان»، مثلاً، كتب ناصر خسرو في كتابه «سفرنامه» – بين 437 هـ/ 1045 م و 444 هـ 1052.

عندما زار الحرم الابراهيمي في مدينة الجليل بفلسطين عن ان «ارض هذا المشهد وجدرانه مزينة بالسجاجيد القيمة والحصر المغربية التي تفوق الديباج حسناً، وقد رايت هناك حصيرة صلاة، قيل أرسلها أمير الجيوش وهو تابع لسلطان مصر. وقد اشتريت من مصر بثلاثين ديناراً من الذهب المغربي، ولو كانت من الديباج الرومي لما بلغت هذا الثمن. ولم أر مثلها في مكان قط [34].

معارض للمصلية المصرية :

لم يقم سوى معرض واحد للمصلية وكان في القاهرة عام (2010)، أقامته كاتبة السطور عقب مناقشة رسالة الدكتوراه الخاصة بالكليم الأسيوطي، حيث عرضت للنماذج اليدوية المندثرة للمصلية البلدي المنتجة من النسيج المرسم المنفذ بطريقة القباطي في صعيد مصر.

وللمصلية المصرية ملامح تاريخية أثرت في تاريخ النسيج الإسلامي كله، وهي حتى الآن تمتلك المختلف من هذا الإنتاج المتميز، فماذا عن هذه المصلية ؟؟



سجادة صلاة مصرية طراز(قبة المسجد) من الحرير، مقاس (100×16 5 سم) ثم إعتماد الفنان فيها على عين الطائر، وهنا يظهر دقة الزخارف النباتية، والتأثر بالعمارة الإسلامية[12].



سجادة صلاة مصرية طراز(بختيار) من الحرير، مقاس (90×115 سم)، ويظهر تقسيم السطح لإطار تغطيه الزخارف النباتية، وتسع مستطيلات كل منهما مساحة مغلقة لتصميم يجمع بين تجانس الألوان، والزخرف.

سجادة صلاة مصرية من الحرير(النساج مصطفى أبوسعدة)[33].



مصلية من معرض القاهرة 2010، من قباطي أسيوط بصعيد مصر(الجودلان)

مساحتها(120سم ×60سم) ، الخامة (السدا: قطن، اللحمة: صوف)،الوزن: 5 رطل

اللون: أحمر، أخضر، أزرق، برتقالي، أبيض، منتج عام 2008م

تسويق المصلية:

العوامل المؤثرة على إنتاج مصلية الصلاة

إن الوظيفية النفعية أو الجمالية أو الإثنين معاً هي هدف المنتج التشكيلي.

تأثر إنتاج المصلية بمدى توفر الخامات البيئية التي تصنع منها، مدى تناسب سعرها مع سعر الخامة وأجر الحرفي، كما تأثر تسويقها بالعوامل الإقتصادية والسياسية دور نتيجة ظروف العولمة والاتفاقات التجارية بين الدول.

المواسم الرئيسية في تسويق المصلية:

تعتمد مصلية الصلاة على المواسم التالية في تسويقها:

1) موسم الحج:

ويكون في شهر ذي الحجة، وهو يقترن بزيارة مليون مسلم ويزيد لمدينة مكة والمدينة، وهو ما يعني حاجة الحجاج لإقتناء المصلية أثناء أداء الفريضة، وعودتهم لذويهم بهدايا تذكارية من تلك الأماكن المقدسة، أهمها المصلية.

2) موسم العمرة وزيارة مكة والمدينة المنورة:

وهي متاحة طوال العام يجلب الزوار فيها الهدايا الرمزية على رأسها سجادة الصلاة.

3) شهر رمضان:

حيث ارتبط بالعبادة وصلاة التراويح، وهو ما جعل للمصلية وظيفة رئيسية فيه، كما أن هناك حديث عن الرسول ﷺ يعتبر عمرة رمضان مساوية للحج، مما جعل زوار الحرم تفوق أعدادهم الحجاج في العشر الأواخر منه.

أسواق المصلية

تختلف الأسواق الخاصة بالمصلية حسب الظروف السياسية والإقتصادية، فحين كان العراق مصدر

الأمــوال كان الــذوق والمنتــج يتجــه إليــه، وحــين كانت القاهــرة مركز الشــرق العــربي، كان الســوق يعتمد عليه ســواء كمنتــج أو كمســتهلك، وحــين اتجهــت الأمــوال للخليــج العــربي ودوله وظهــر مجتمــع النفــط التفت الأســواق لتناســب المســتهلك الخليــجي والعمالــة التي تعمل به، لكن تظــل مصلية الصلاة الخاصة بالمســلمين ســواء المنتجة من الخامات الطبيعــي أو الصناعية تعتمد على طرز ســجادة الصــلاة التركي، أو المصــري، أو الإيراني.

فلكل منهــم مميزاته، فقــد كانت الســجادة المصرية أرقهــم، تتبعهــا التركــي بألوانهــا الرائعة، فالإيــراني التي تفــوق الــكل في الفخامة، ودقــة الصنعة.

ويشــهد تاريخ الســجادة في المتحف الإســلامي على هــذا، وفيما يلي ملامح الســوق التي تتعامــل مع المصلية أو سجادة الصلاة في العالم الإسلامي.

- أسواق الخليج العربي: وهو مستهلك لا ينتج (وتعتمد على منتج مصدره جنوب شرق آسيا أو تركيا)
- الســوق التركــي: وهــو ينتــج المصلية، ولا يســتورد ســوى المصليــة الصيني.
- الســوق المصري: وهو ينتج المصلية ويســتوردها من الصين، جنوب شــرق آسيا.
- أسواق المغرب العربي: وهو ينتج المصلية ويستوردها من الصين، جنوب شرق آسيا.
- أســواق دول جنوب شرق آســيا: وهي دول أندونسيا وباكســتان وماليزيا، وتعتمد علــى إنتاجها المحلي.
- الســوق الأفريقــي: وتعتمــد علــى المنتج المســتورد مــن الهنــد ودول جنــوب شــرق آســيا، وأهم الدول الإســلامية في القــارة: نيجيريــا والســنغال وغيرها.
- أوروبــا ودول المهجــر: تعتمــد على المصليــة التركي والهنــدي والصيني.
- الســوق العــراقي: بعــد ظــروف الحرب تحكم ســوق المصليــة التركــي في المنتجات الــتي توردهــا للعراق.
- الســوق الســوري: كانــت ســوريا من المناطــق التي تنتــج ســجاجيد الصــلاة، لكــن انتهــى كل ذلــك بظروف الحــرب، ولم يبق من إنتاجها ســوى الموجود في متاحف العالم.



سجادة صلاة إيراني (عجمي) ويظهر فيها التميز بالزخارف والتداخل اللوني والتفاصيل النسجية المعقدة.

توصية

تــرى الكاتبة أهميــة في عقد ملتقــى لمنتجي ومصممي المنســوجات في المنطقــة العربيــة، والــتي تنتــج المصلية كمنتج تطبيقــي، والعمل علــى ترويج المصليــة العربية في وطنهــا العربي المســتهلك الرئيسي لها، بهــدف تنميتها وسد الاحتياج المحلي منها، وللاســتفادة من الإرث الكبير الــذي يمــلأ المتاحف من المــوروث التقليدي للمرســمات الشــرقية، وفنون الســجاد الإسلامي.

ومن الهام تسويق المصلية في إطار حماية حقوق الملكية الفكرية، والتي لو طبقت على كل السجاجيد الواردة من الصين، لظهرت ملكية تركيا وإيران ومصر والهند لأغلب التصميمات الإبداعية التي ملأت بيوت المسلمين خاصة والنحل والأديان الأخرى عامة، والتي تستعين في إنتاجها بالتصميمات النسجية التقليدية التي تملأ المتاحف.

الخلاصة

إن (المصليــة) تراث إنســاني، حيث يرتبط الســجود بالصــلاة في العديد مــن الأديــان، لنجد توحيد فلســفة الســجود لله فوق ســطح نســجي مع الطبيعة البشــرية، والفطــرة المستســلمة للغيــب والكون وجلالــه العظيم، وإنــه من الأهميــة رؤية المنتــج النســجي (المصلية) من منظر كــوني متكامل بــين الثقافات الإنســانية المختلفة.

أ. نشاد علي الوافي - الهند



«أُونَامْ» مهرجان شعبي وعلماني في ولاية كيرالا

يحتفل به الناس معا تذكارا لثبوت الخير وتحقيق الخصوبة ولزهوق البواطل والأكاذيب

ترعرعت ولا تزال تترعرع في أرض حضارة السند وهاريا ثقافات متنوعة وأديان متعددة ولغات مختلفة وتميّزت ولاياتها بتراث عريق وفنون جميلة وعادات فريدة ومهرجانات رائعة مستقلة بها. ومن أروع مناظر هندية أن تُحتفل المهرجانات والأعياد الخاصة بالهنادكة والمسلمين والسيخيين وغيرهم رغم اختلاف الأديان والثقافات فيشارك فيها جميع الناس ومن أهمّها أُونَام (Onam) وهُولي (Holi) ويُونْغَالْ (Pongal) وعيد ميلاد النبي وعيد الأضحى وعيد الفطر وعيد ميلاد عيسى إلخ.

فأما أونام فهو واحد من المهرجانات القديمة بولاية كيرالا، يحلّ معظم الأوقات في شهر أغسطس أو سبتمبر حسب التقويم الميلادي وشهر جينْغَامْ (Chingam) حسب التقويم المالايالمي. ولا يزال يحتفل به أهلها منذ قرون تذكارا لزيارة

الملك مَهَابَالِي (Mahabali) ولاية كيرالا كل عام. واعتنت به حكومة كيرالا منذ عام 1960م ضمن المهرجانات الوطنية الشعبية نظرا لأهميته الاقتصادية والاجتماعية، وأعلنت الحكومة الكيرالية عطلة رسمية عامّة للمؤسسات الحكومية وغير الحكومية لعشرة أيام متتالية بمناسبة حلوله.

تاريخ احتفال أونام:

اشتقت كلمة «أونام» من لفظ «شْرَاوَنَامْ» (Shravanam) في اللغة السانسكريتية بمعنى سبعة وعشرين نجما. وفقا للتقويم الهندوسي فهو شهر من الشهور التي كان الناس يعتكفون ويدرسون موسم المطر فيه أيام عصر سانغام[1] ويعودون إلى الحياة العادية والتجارة يوم تِرُووُنَامْ (Thiruvonam). وعلى مر العصور صار هذا الاسم آوَانَامْ (avanam) ليكون بعد ذلك أونام. يرجع تاريخ هذا المهرجان السنويّ إلى عهد كُولاَشِيغَارَا بيرُومَال[2] (Kulashekara Perumal) والذي اشتهرت أيامه بالعدل والمساواة والأمن والسلام. وكان يوجد هذا المهرجان في الأيام الغابرة في هيكل تِيرُوفَاتِي[3] (Tirupathi Temple) قبل ألف سنة وهيكل شْرِي كْرِشْنَا مَاتا (Sri Krishna Matha) في أُوتُوفِي (Udupi) والذي يقع في ولاية كَرْنَاتَاكَا (Karnataka) وهيكل شْرِي مُوكَانْبِكَا (Sri Mokambika) في قرية كُولُورْ بأُوتُوفِي في ولاية كرناتكا وهيل مَهَابَليشُورْ (Mahabaleshwar). ويشير المؤرخون إلى خلفية احتفال هذا المهرجان الأخرى في شهر جِينْغَامْ وذلك أنه شهر ولد فيه مَاوِيلِي (Maveli) يوم تِرُووُنَامْ (thiruvonam) فتَرِدُ الهدايا والثروة والذهب من أجله. يقول وليام لوغن صاحب كتاب «مَالاَبَارْ مَانُوَالْ» بدأ احتفال مهرجان أونام من 825م بيد بَاسْكَارَا رَاوِي وَارْمَا (Baskara Ravi Varma) تذكارا لمَاهَابَالي فيما يرى المؤرخ الشهير كْرِشْنَا فِيشَارَادِي (Krishna Pisharadi) أنه بدأ ما بين فترتي 620م و670م. وذكر البروني الذي زار ولاية كيرالا في القرن الحادي عشر والإدريسي والذي زار كيرالا في 1154م وبانجامين الفرنسي والذي زار كيرالا عام 1159م عن احتفال هذا المهرجان في كتبهم.

الأسطورية وراء احتفال أونام:

1) قصة مَاهَابَالِي ووَامَانَا:

يوجد عدد عديد من الأساطير عن احتفال أونام ومن أهمها الأسطورية ذات العلاقة بمَهَابَالِي (Mahabali)، حفيد الملك الأشوري وعبيد الإله ويشنو فراهلادن. ويعني بمهابالي «من ضحى نفسه ونفيسه». وقد أعجبت حكومة ماهابالي حتى «ديفَانْ»[4] (Devan) حيث كان الناس يعيشون بالوحدة والوئام تحت رئاسته بلا خداع ولا كذب وكانوا في خصب وهدوء. فحسدوهم وطلبوا من الإله ماها ويشنو المساعدة فظهر في الأرض أمام ماهابالي في صورة «وَامَانَانْ»[5] وتحوّذ منه أن يعطيه ثلاثة أشبار من التراب. فأذن له أن يأخذ ذلك حيثما شاء، ولكن «وَامَانَانْ» القزم كبر وكبر حتى صار صورة ضخمة وأخذ بخطوته الأولى الأرض كلّها وفي الثانية عالم الجنة جميعه حتى لم يبق للثالثة شيأ تحت مُلك ماهابالي فأطرق له الملك رأسه فدسّه إلى أديم أرض يسمى «فَاتَالاَ» (patala، معناه في اللغة الإنجليزية netherworld). فهذا الملك السخيّ استأذن من الإله ويشنو ليزور كلّ سنة مرة رعيّته فأجيز له طلبه. يحتفل أونام على هذا الاعتقاد يوم زيارته الأرض تذكارا له ولإمارته الجميلة.

2) أونام احتفال حصاد الزراعة:

يحتفل به جميع أهل كيرالا في كافة أنحاء العالم بسبب أنه احتفال حصاد الزراعة والتجارة. كانت ترسي السفن من الدول الأجنبية عبارة عن دول العرب حاملة بالثروات والأموال الطائلة في مرافئ كيرالا لنقل الفلفل والزنجبيل وكركم وغيرها في هذا الموسم. ومن أجل ذلك اعترف هذا الموسم بموسم الذهب والشهر جِينْغَامْ (Chingam) بجينغام الذهبي ومهرجان أونام بأونام الذهبي.

الوثائق التاريخية الحاصلة عليها من عصر سَنْغَامْ (Sangam Period) والتي أقر بمصداقيتها المؤرخون، تشير إلى أونام باسم «إِنْدْرَاوِيزَا» (Indraviza). وحسب هذه، لما كان المطر يهطل في كيرالا منذ عهد بعيد من شهر إِيدَاوَا (Idava) إلى كَارْكِيدَاكَامْ (Karkidakam) كان من العادة أن يغلق السوق في هذه المدة خوفا من فساد المزروعات بالبلل. وكان من العادة أيضا أن تتوقف السفن عن الرحلة لما تتموج الأمواج في صورة هائلة وينقلب البحر انقلابا شديدا فترفأ السفن في الدول الأجنبية حتى تنقضي هذه الفترة لتعيد سفرها إلى كيرالا حاملة الذهب في مطلع شهر جينغام والذي عرف ذلك شهر التجارة. فيرحب هم أهالي كيرالا بإعطائهم النارجيل ورمي الموز إلى البحر.

3) قصة فَارَاشُورَامَا:

وفقا لهذه الأسطورية اقترح الإله فَارَاشُورَامَا أن يجتمع أهل البْرَاهْمِنَا[6] في معبد تْرْكَاكَارَا[7] (Thirkakara) وأن يصوموا ثلاثة أيام ويؤدوا له العبادات والقربات الخاصة ليظهر على الأرض إن تُوجد هناك احتياجات ضرورية. ذات يوم اجتمع هؤلاء الناس في معبد تْرْكَاكَارَا بدون حاجة ماسة وصاموا ثلاثة أيام وطلب من الإله فَارَاشُورَامَا أن يظهر على الأرض. ولما ظهر على الأرض تيقّن له أنّهم نادوه وطلب من ظهوره بدون حاجة خاصة فلَعَنهم لعنة بألا يكون فيما بينهم اتفاقيّة ولا مكان للاجتماع مرة أخرى فحزن أولئك الناس أشد الحزن فثلج صدر الإله فَارَاشُورَامَا ووعدهم بأنه سيظهر على الأرض مرة واحدة وذلك يوم تِرُووُنَا في شهر جِينْغَامْ.

4) قصة جيرَامَانْ فيرُومَالْ:

يقول وِيلِيَامْ لُوغَنْ، الكاتب الشهير والمؤرخ الكبير أنه بدأ الناس يحتفلون بأونام تذكارا لرحلة الملك جيرامان فيرومال إلى مكة اعتناقا للإسلام. يسلط التاريخ على الضوء بأنه كانت رحلته يوم تِرُووُنَامْ من شهر جِينْغَامْ فيُحتفل ذلك اليوم الذي جاء الإسلام فيه لأول وهلة إلى ولاية كيرالا.

5) قصة شْرِي بُوذَا:

يقال إن مؤسس ديانة بُوذَا أمير سِيدَارْهتَا (Sidhartha) دخل إلى طريقة شْرَاوَانَا[8] يوم تِرُووُنَامْ من شهر شْرَاوَانَا بعدما أفاق من الغيبوبة التي صار إثرها إلاها. ويَعتقد أهل بُوذا أن شهر شْراوانا أيام للراحة والسرور والابتهاج والاحتفال. ويعتقدون أيضا أنه رحّب بُوذا من سلك مسلكه ودخل إلى طريقة شْراوانا مهتديا لهم ملابس في اللون الأصفر. الإزار الأصفر والأزهار الصفراء التى تُهتدى يوم أونام بين أعضاء الأسرة والأقارب يمثل فعله هذا. وقد قيل أيضا أنه حاول البْرَاهْمِنَة استئصال جذور ديانة بُوذا من أرض ولاية كيرالا فاعتدوا عليهم وظلموهم فتعاكسه الألعاب يوم أونام مثل الصراع والمضاربة.

أهمية أونام:

يهتمّ أونام في ولاية كيرالا الهندية من حيث أنه يعدّ فرصة نادرة يجتمع فيها جميع الناس رغم الأديان والألوان والقبائل والفروق. يمهّد أونام السبل لتعزيز التضامن الاجتماعي ووحدة المجتمع ووئامه. يتبادل فيها الناس من القرى والأهالي والمدن هدايا متنوعة تعبيرا عن المحبة وتجديدا للعلاقات وتوطيدا للعلاقة القلبية الحميمة والصداقة الوثيقة. يعود أهل كيرالا الذين يعملون في البلدان الأجنبية إلى ولايتهم للمشاركة في هذا الاحتفال. تنشط في أيامه الأسواق وتعلن الشركات تخفيضات للسيارات وأدوات المنزل من الثلاجة والغسالة والأواني والتلفاز والمكيف والهواتف وإلخ لاجتذاب المشترين وتضيف ذلك كلها إلى اقتصادية الولاية. تنشر بجانب احتفال أونام مجلات محلية ملحقا خاصا فيما تُروّج القنوات برامج مختلفة ذات العلاقة بتاريخ وألعاب وأهمية أونام. ويخرج إلى الضوء السينما التجاري الجديد في هذا الموسم لأهم الأبطال. بالرغم من ذلك تتكوّن المجموعات للرجال والنساء خاصة وغير خاصة والكهول والأطفال ويولعون بالرغم من الطبقات والألوان والألسن بالألعاب المختلفة بعد الظهر من يوم تِرُووُنَامْ (Thiruvonam). وتنعقد أيضا بمناسبة حلول أونام مظاهر فنية علنية ويشارك فيها الناس من جميع أنحاء العالم. وينشدون فيها أنشودة



اليافعات في لباس ترواترا

شعبية متنوعة ومنها ما هي رائجة بين الجميع وهي:

مَاويلى نَاذُووَانِيدُمْ كَالَمْ

مَانُوشَيَرِلاَّ رُمْاوتُبولي

آمُودَتُّودي وَسِكُمْ كَالَمْ

آفَتَنّارْكُمُوتِلاَّتَانُمْ

آدِكَالْ وِيَادِكَلْ أُنُوملاَّ

بَالاَمَارَنَانْغَلْ كِيلْبَانِلاَّ

كَلَاوُملاَّ جَتِيومِلاَّ

اُلُولَمِلاَّ بُولُوَجَنَمْ

كَلاَّبَارَاِنُومْ جيرُو نَازِيُومْ

كَلاَّ التِّرَانْغَالْ مَتُّونُمِلاَّ

وتعني هذه الأبيات:

فترة ساسها ماويلي

الناس كانوا فيها سواء

فيها ما واجه أحد صعبا

عاشوا فيها سعداء

ما كان فيها مرض ووباء

ما أحد سمع فيها موت الأطفال

لا كذب فيها ولا خداع

ما سمع فيها قط كلام الزور

لا خدعة في الكيل والميزان

وليس فيها قط سرقة

ثالثاً: امتداد احتفال أونام إلى عشرة أيام:

أما أونام يبتدئ احتفاله من شهر جينغام يوم أَتَامْ (Atham) ويمتد إلى عشرة أيام لينتهي يوم تِرُووُنَامْ (Thiruvonam).

- اليوم الأول: يوم أَتَامْ (atham): يأخذ الناس يذهبون إلى الهياكل صباحا مبكرا لأداء القربات في هذا اليوم. يُعتقد أنه يبدأ مَاهَابَالِي في هذا اليوم أن يأخذ الأهبة للهبوط من فَاتَالاَ لزيارة ولاية كيرالا. ويبدأ هذا اليوم احتفال أونام على مستوى الولاية بمظاهرة «أَتَاجَامَايَامْ» (Atthachamayam) في تْرِفُّونِيتَّارَا (Thrippunithara) بمقربة من كوشن والذي يعتقد عنه أن مَاهَابَالِي تم دسّه إلى أديم الأرض من هذا المكان. ويشرع الناس كالعادة السائدة بينهم بمناسبة حلول أونام أن يعدّوا الدائرة الزهرية في هذا اليوم. وتكون ذلك صغيرة في سلة واحدة فقط وتسمى ذلك في هذا اليوم بـ«أَتَافُو» (Athapoo).





أتاجامايام صورإله ويشنو

- اليــوم الثاني: يــوم جِتِــيرَا (Chithira): طفق الناس ينظفــون بيوتهــم في هــذا اليــوم ويوســعون الدائرة الزهرية إلى ســلتين.

- اليــوم الثالث: يــوم جُــوتِي (Chodhi): يوســعون الدائــرة الزهريــة إلى ثلاث ســلال ويُضِيفُــون إليها أنواعــا مــن الأزهار ويأخذ الناس يتســوقون بشــراء الهدايــا والملابــس والمجوهــرات في هــذا اليوم.

- اليــوم الرابــع: يــوم وِشَــاكَامْ (Vishakam): يعتبر يوم وِشَــاكَامْ كيــوم مبارك لأنــه يبدأ النــاس فيه أن يتخــذوا الاســتعدادات لإعداد طعــام أونام سَــادِيا (Onam Sadhya) ويســاهم إليه كل عضو الأسرة حســب طاقته.

- اليوم الخامس: يوم أَنِيزَامْ (Anizham): يهتـم هذا اليوم على أن سباق القوارب بآرانْمُولاً (Aranmula) مـن إحدى جذابات أونام يقع فيه.

- اليوم الســادس: يوم تْرْكِيدَا (Thriketa): تتوســع في هــذا اليــوم الدائــرة الزهريــة إلى ســت سلاســل بجانب مزيد مــن الأزهار المختلفة. تقوم فيه الأســرة بزيــارة البيوت ويتبادلــون الهدايا.

- اليوم السابع: يـوم مُـولاَمْ (Moolam): يكـون يـوم مُـولاَمْ مملوءا بمزيـد مـن المهرجانات وزيـارة الأقـارب وإطعـام «أُونـام سَـادِيا» في صورتـه الصغيرة. تُطعِـم فيـه الهيـاكل الهندوسـية الأطعمـة الخاصـة ويشـهد هـذا اليـوم للعـب النمـرة (Pulikkali) والرقصـات التقليديـة مثـل لعـب ضـرب اليديـن (Kaikkotti Kali) ويزيّـن بعـض النـاس خشـبة بالأزهـار ويعلقـون طرفيه على الشـجرة بسلسـلة بلاسـتيكية أو حبـل جـوز الهند ثـم يجلسـون عليهـا ويتمايلـون من هنـا إلى هنـاك.

- اليوم الثامــن: يوم فــورادام (Pooradam): تصنع في هــذا اليــوم تماثيــل مَاهَابَــالِي ووَامَانَــا الصغــيرة وتُوضَــع ذلــك في وســط الدائــرة الزهريــة ويدعــو النــاس مَاهابَالِي لزيارة بيوتهم وتســمى تلك التماثيل بــ «أُونَاتَافَــانْ» (Onathappan).

- اليوم التاســع: يوم أُوتْرَادَامْ (Uthradam): يهرول الناس في هذا اليوم لشــراء كل مــا يحتاج من الأطعمة والفواكــه والخضــراوات وجميــع الأدوات اللازمــة لجعل يوم أونام ملوّنــا ومزيّنا. تُعرَف الاســتعدادت الأخــيرة في اليــوم الماضي قبــل يوم أونــام والمشي لها بـ«جريان أُوتْــرَادَامْ» (Uthradampachil).

- اليــوم العاشــر: يــوم تِرُووُنَــامْ (Thiruvonam): يســتيقظ الهندوس في يــوم أونام في الصبــاح الباكر وينظفون البيــوت والأفنية ويزيّنــون إحدى ناحيتها بالأزهــار المتنوعــة الألــوان ويغتســلون ويلبســون



الدائرة الزهرية



مأدبة أونام

ثيابا جديدة تسمى «أونَـا كُـودي» (Onakodi) ويجلسون أمام الدائرة الزهرية على مقعد من خشب ويصبّون العجن على هيكل «أونَاثَابَانْ» أو «تْرِكَاكَارَايَابَـانْ»[9]. ويضعون حوله الموز والمصباح النيّر وجزء جوز النارجيل وحلوى «أدَا» (ada) المطبوخ وملفوف خشب صندل ويطعمون «أونَاثَابَـانْ» حلويات «أدَا». فهذه العبادة جزء لا يتجزأ بالنسبة إلى الهندوس يوم أنام ثم البعض منهم يذهبون إلى الهياكل ويؤدون الأدعية و«بوجا» الخاصة بهم ويعدّون «سَاذْيا» أي طعاما خضراويا يشتمل على 26 أو على الأقل 12 نوعا من أدم ويتناولونه جماعيا ويقومون بزيارة الأقارب والجيران والأحباب ويوزعون الحلويات ويتبادلون التهاني.

الفنون والألعاب والاحتفالات بمناسبة حلول أونام:

1) الدائرة الزهرية:

يبدأ احتفال أونام من يوم أَتَامْ (atham) من شهر جِينْغَامْ استقبالا لماهابالي. يخصّ أهل الهنود في أفنية بيوتهم مكانا خاصا يزيّنونه بغائط البقرة ويضعون فيها الأزهار في دائرة. وفي اليوم الأول أي يوم أَتَامْ يضعون الأزهار في سلالة فقط ويخصونها بترك الأزهار في اللون الأحمر. ففي اليوم الثاني يستعملون نوعين من الأزهار واليوم الثالث ثلاثة أنواع وفي اليوم الرابع أربعة أنواع كذا يوسّعون الدائرة كل يوم. يضعون زهرة «جنيباراتي» (زهرة في اللون الأحمر) في الدائرة من يوم «جُوتِي» ويعدّون الدائرة الزهرية يوم العاشر أي يوم «أوتْرَادَامْ» (uthradam) ويوسّعونها إلى دائرة واسعة جدا في حين يعدّونها يوم «مُولاَمْ» في صورة خانات مكعبة.

2) مأدبة أونام (Onam Sadhya):

كل أعياد لها أطعمة شهية فاخرة في كل صوب وحدب ولكن مأدبة أونام تختص بأنواع الأدم العديدة. وإذا سمع أحد كلمة «مأدبة أونام» أو «OnaSadhya» يسيل في فمه الماء لأنها تشتمل على ستة وعشرين أدما على الأكثر وعلى اثنين وعشر أدما على الأقل. تبدأ استعدادات إعداد مأدبة أونام في الصباح الباكر وذلك قبل أن توقد الفرن، تُقدّم حبات الأرز أولا لإله النيران وحفنة أخرى لآلهة الأطعمة ثم يطعمون الغراب كما ينشرون دقيق الأرز هنا وهناك لإطعام الوزغ والنملة وتعتبر ذلك علامة الرخاء والخصوبة. يطبخ الناس ذلك اليوم فَابَادَامْ (خبز مصنوع من دقيقة حبة urad)، وأُبيري (Upperi) (يحب أكثر الناس أن يصنعوا رقائق الموز)، وشَارْكَارَا أُوبيري (وهو رقائق الموز الحلو يُصنع من الجاجيري أو المرسال)



أوناڤوتان



رقصة كاثاكالي رقصة كاثاكالي

وورطة المانجو وورطة الليمون وإيليشيري (Ellisheri) (يُصنع ذلك من القرعة ودقائق جوز الهند) وفُوليشيري (Pulissery) (يُصنع من روب وخضراوات من القرعة إلى الخيار ودقائق جوز الهند) وكَالَانْ (Kalan) (يُصنع ذلك من زبادي وبطاطا والموز الخام ودقائق جوز الهند) وأولَانْ (Olan) (يُطبخ من بطيخ شتوي وفاصولياء حمراء ولبن جوز الهند) وبَاجَادِي (Pachadi) (يُطبخ من زبادي وأناناس أو القرع المر وجوز الهند المبشور) وجِينَّا ميزوكُفُورَاتِي (Chenna Mezhkkupuratti) (يُقطع بطاطا قطعات صغيرة وتطبخ ذلك في زيت جوز الهند مع التوابل) ومرقة الزنجبيل (Inji Curry) (يُصنع ذلك من الزنجبيل وتمر الهند والمرسال) ومرقة عدس (Parippu Curry) (ويضاف إلى ذلك فلفل أحمر وحبوب سمسم أسود والسمن) والأرز (chor) (يأكل الكيراليون في العادة الأرز ولكن يوم أونام يستعملون الأرز الأحمر اللذيذ) وسَامْبَارْ (Sambhar) (يُستعمل لإعداد هذا النوع من الطعام كل الخضار من الفاصولياء إلى البطاطس والقرعة) ومُورُو كَاجِيَاتْ (Morru Kachiyatha) (يُصنع من زبادي مغلى وحبات سمسم أسود والزنجبيل والكراث والثوم) وأوِيَالْ (Avial) (وهو مصنوع من الخضار المختلفة وجوز الهند المبشور يُطبخ ذلك في زيت جوز الهند وعصيره) كِيجَادِي (Kichadi) (يُصنع من زبادي مُتوّبَل وخضار ما لعلّه بامية أو خيار ويضاف إلى ذلك الأرز والعدس) ورَاسَمْ (Rasam) وهو حساء تمر الهند المُتوّبَل وأوراق كاري وخردل وطماطم ومسحوق سامبار) وكُوتُوكَارِي (Kootu Curry) (يُقطع الموز واليام إلى قطعات يطبخ ذلك بجوز الهند المبشور) ونِيْ (Neyy) (وهو سمن يوضع على الأرز والعدس) وإنْجِي تَايِرْ (Inji Thayir) (يُقطع الزنجبيل إلى قطعات صغيرة ويضاف إليها الزبادي وحبات سمسم الأسود) وتُورَانْ (Thoran) (يُصنع ذلك من الملفوف والجزر) وموز بووان (Poovan) وشورية بَالَادَانْ (Palada Pradhaman) (يُخدم على المائدة أخيرا والذي يصنع من الحليب وثمار جافة وأرز «أدا» ويضاف إليها السكر أيضا) وشورية موز (Pazham Pradhaman) (يصنع ذلك من مكسرات الكاجو وأرز أدا وجوز الهند المقطوع إلى قطعات صغيرات والمرسال ويضاف إليه أيضا موز بُووَانْ).

3) رقصة كاثاكالي:

رقصة كاثاكالي رقصة كلاسيكية تحتاج إلى ممارسة طويلة تجتمع فيها الموسيقى والأدب والتمثيل والرقصة والآلات الموسيقية معا. يوحي الراقص فيها وفقا لأغنية المطربين بملامح وجهه وعينيه الرغب والرعب والحزن والحب والكره والغضب والابتسامة والضحكة وإيحاءات أصابعه ويديه عن الوجدان والخلجات النفسانية البشرية. وتتميز هذه الرقصة بمكياج كثيف يلوّن به الوجه وزي فاخر يلبسه الراقص واللذان يمثلان معاني عديدة وفقا للألوان والأزياء.



لعب النمر



لعب كماتي

4) لعب النمر (Pulikkali):

يرى هذا النوع من اللعب في تْرْشُور (Thrissur) وكُولاَمْ (Kollam) وتْرْوفَانْدَافُورَامْ (Thiruvandapuram) وله أهمية خاصة إذ يتوارثه جيل إلى جيل منذ قرون مديدة. يتمّ تمثيل هذا اللعب في أونام الرابع ويأخذ الفنان وقتا طويلا أن يلبس زيّه فيبدأ ذلك من الليلة الماضية قبل يوم التمثيل حيث يزيل الشعر من جسده تماما ويُخضب عليه سميكة وصفراء وسوداء ويرسم خطوطا وأنماطا في صورة نمرة. يثب يوم التمثيل على الشوارع من سيارة بُنيت عليها أجمة مصطنعة ويرقص الفنانون طبقا لأغنية يغنيها المطربون ويعجب من رؤيته المشاهدون. وقد تمّ درج هذا اللعب في مهرجانات الولاية السياحية في هذه المدة.

5) أُونَامْ تُولاَلْ (Onam Thullal):

وهذه رقصة متميزة تُرى في منطقة تِرِوِيتَامْكُورْ (Thirivithamkoor) الوسطية. تبدأ بتقديم قرية (بُوجَا) خاصة لمَاهابَالي ويلتبس فيها الراقصون السعف المزقة ويتشابكون بالأيادي ويهزّونها من إلى هنا وهناك ويرقصون.

6) أُونِيشْوَرَانْ (Oneshwaran):

تُرى هذه المظاهرة الفنيّة في مقاطعة كاليكوت وتُعرف باسم أُونَافُوتَانْ (Onappottan) أيضا. يزور أُونَافُوتَانْ البيوت في يوم أُوتْرَدَامْ وتِرُووونَامْ حاملة حقيبة ثوبية على كتفه ومظلة مصنوعة من السعف وجرسا يدويا ويتحلى بلحية طويلة صُنعت من سعف نبات كَيْتَا (Kaithachedi) ويصبغ على وجهه لونا أحمر ويخضب على حاجبيه ويضع زهرة على أذنيه ويلبس في يديه سوارا ووثاقا في عنقه ويكلّل بإكليل خاصّ يستقبله الأهالي ويعطيه حبات الأرز. يُعتقد أنّ أُونيشْوَرَانْ يأتي البيوت ليعرف أحوال الناس فيها لأنه كان مَاهَابَالي مشغولا بتوفير الرفاهية لجميع الناس. ولا ينطق أُونَافُوتَانْ لفظا ولكنه يتبادل التحدث من خلال دقّ الجرس اليدوي وإيماءات خاصة ولا يمكث في أي مكان لمدة طويلة خوفا من أن تدب النملة إلى رجليه.

7) لعب كُمَّاتِي (Kummattikali):

كُمَّاتِي وهو عشب طبيّ يزداد عطوره إذ وقعت عليه أشعة الشمس وتُخرج أكسوجين كثيرا يرتديه الممثلون في كم غفير طول جسده ويتلثمون بأقنعة مصنوعة من إغريض شجرة حبوب betel أو حبوب areca أو من الخشب. يمثلون فيها شخصيات مثل إله شِيوَانْ (Shivan) وهَانُومَانْ (Hanuman) وبَالي (Bali) أو غَانَافَاتِي (Ganapathi) أو بْرَهْمَاوْ (Brahmav) أو شْرِيكْرْشْنَانْ (Sreekrishnan) ويرقصون أمام البيوت ويستعملون مع الغناء أدوات الموسيقى مثل طبل أو أدة نَادَاسْوَرَامْ (Nadaswaram).



تروواترا

8) سباق لعب القوارب:

ومن إحدى اجتذابيات احتفال أونام سباق القوارب الذي يقع في مختلف أنحاء ولاية كيرالا ومن أهمّها سباق آرانْمُولا أوتْرَدَاتِي (Aranmula Uthrattathi) وسباق كأس نهرو (Nehru Trophy).

9) سباق قوارب آرانْمُولا أوتْرَدَاتِي:

يرجع تاريخ سباق قوارب آرانْمُولاَ أوتْرَدَاتِي إلى بيت مانْغَاتْ (Mangattillam) في قرية كَاتُّورْ (Kattoor). يُعتقد أنّه جاء إله آرانْمُولاَ إلى بيت فَاتَاتِيرِي (Bhattathiri) في كاتُّورْ ذات مرة يوم أونام لتناول الطعام وفهمه ذلك فَاتَاتِيرِي وتعوّد منذ ذلك أن يرسل نفقات تِرُووُونامْ إلى هيكل آرانْمُولاَ في قارب. وذات يوم اعتدى عليه قاطعو الطرق فطاردهم من علموا هذا الخبر ومنذ ذاك وفد القارب قوارب أخرى حتى صار على مرّ العصور سباقا يُعرف.

10) سباق كأس نهرو:

يُجرى هذا السباق في نهر فُونَّامَادَا (Punnamada) يوم السبت الثاني من أغسطس كل عام بمناسبة أونام ومن أجل أنّه يلتزم بتاريخ عقد السباق ينعقد قبل حلول يوم أونام أيضا. يفد أناس كثير من شتى أنحاء العالم لمشاهدة هذا السباق. وبدأ أن يعرف هذا السباق من ديسمبر 52 19م باسم رئيس وزراء الهند الأسبق جواهرلال نهرو إذ رحل في القارب من كُوتَّايَامْ (Kotttayam) إلى آلاَبُوزَا (Alappuzha) وتابعه ثمانية قوارب وتذكارا لهذه الحادثة سمي بسباق قوارب نهرو إثر وفاته.

11) ضربات أونامْ (Onathallu):

ضربات أونَامْ التي تُعرَف بأونام تَلُّ (Onathallu) أو كَايَانْكَالِي (Kayaankali) أو أونَافَادَا (Onappada) هواية رياضية يضارب فيها من مارسوا كَالاَرِي (Kalari) وهو رياضية خاصة تحتاج إلى انقياد جسدي) في شهر كَارْكِيدَاكَا (Karkidaka) ويطبّقونه في شهر جِينْغَامْ وكان الملوك المحلي يحرّضون على ذلك. وتزداد أهميّتها إذ كانت تساعد مقاومة الاحتلال. وكان يوجد ناس ينفقون ويتكلفون تكلفة المتازين في الرياضية وينافسونهم في ضربات أونام ليشيع صيتهم. ويُهيأ لها منبر خاص في 5 2 قدم نصف دائرة ويُخضب فيه غائط البقرة ويضاربون فيه قائمين على الرجلين ويجلس المشاركون بعد أن تفرّقوا فريقين في جانب الغرب والشرق المحاذيين لهذا المكان والمشاهدون في صورة مكعبة طويلة حول المنبر ويشير المضارب فيه واثبا مرتين وصارخا ورافعا يده اليمنى بعد أن تم بسطها إلى السماء وواضعا ساعده الأيسر المبسوط تحت ثدييه

وفوق سرته إلى أنّه مستعد لمواجهة معارضه. ففي هذه الحالة ينبغي على فريق يواجهه في الضربات أن يتقدم أي واحد منهم لينازعه. ويجب فيها ألا يجرح ويعضّ بعضهم بعضا وألا يخرج من المنبر المُعَدّ.

12) ضرب القدر (Uriyadi):

يُعلّق الدولاب في مكان مرتفع ويوضع القدر من التراب في كيس من ثوب أو نحو ذلك ويشدّ طرفيه بحبل فيحاول المشاركون في هذا اللعب أن يضرب القدر ويكسّره بعصى يمتد طولها إلى قدمين في حين يرفع ويخفض شخص آخر ذلك القدر حسب الموسيقى. فمن يكسّر القدر من خلال مدة محدودة يفوز في ضرب القدر.

13) رقصة تِرُووَاتِرَا (Thiruvathirakali):

رقصة تِرُووَاتِرَا احتفال يختص بالنساء من بين احتفالات أونام. تستدير اليافعات حول مصباح مُوقَد مرتديات سَارِي (sari) في لون أبيض وينبغي أن يكون في طرفه حرير. ويلبسن باقة زهور جاسمين في الرأس ويضربن بالأيادي في أشكال متنوعة مغنيات أغانيا تحمل روح الحياة الزراعية أو جمال البيئة أو جمال النساء أو قصص مَاهَابَالِي.

14) مظاهرة أَتّاجَامَايَامْ (Athachamayam):

بدأت مظاهرة أَتّاجَامَايَامْ أيام ملك كوشن وملك سَامُوتَرِي في كاليكوت واعترفت بها حكومة كيرالا في عام 1961م مهرجانا وطنيا يشارك فيه الناس من مختلف الأديان والفرق والطبقات. تشرع في هذه الأيام هذه المظاهرة برفع علم يُؤتى من هيكل تْرْكَاكَارَا وتُظاهر فيها أعلام فنون متنوعة من حيث تقرّ عيون المشاهدين وتتبعها بَانْجَاوَادِيَامْ[10] (panjavaadyam) وفيرُومْبَاراوادِيَامْ[11] (Perumbara vadhyam) وتَالاَفُولِي[12] (Thalapoli).

- الهوامش

1. عصر سانغام (Sangam Period) فترة تتراوح بين 300 ق.م و200 م وله أهمية كبيرة في تاريخ جنوب الهند إذ ازدهرت فيه الفنون والآداب والمهرجانات المتنوعة.
2. اسمه الكامل راجا شري راما وارما كولاشيغارا بيرومال وكان آخر حاكم من سلطنة تشيرا (Chera) وتقع فترة عهده ما بين 1089م و1102م كما حققها المؤرخ المشهور أيم جي أيس نارايانان(M.G.S. Narayanan).
3. وهو هيكل ترومالا وينكيتوشورا (Tirumala Venkateswara) يقع في ولاية آندرافراديش في جنوب الهند
4. وهم كائنات مقدسة ومطهرة وخارقة للطبيعة ومنعمة بالإلهية الخاصة حسب عقيدة الهندوسيين.
5. وفقا لاعتقادات الهندوس أن الإله ماها ويشنو ظهر في تسع صور على وجه الأرض والخامس منها صورة قزم سمي بـ"وامانان". تقول قصص باغاوات ظهر الإله ويشنو أمام ماهابالي لإسقاط كبره ودسوسه إلى "سودالام" وهو مكان مرموق في الجنة كجنة الفردوس يرغب فيها كل سكان جنة وجعله ملك تلك الجنة.
6. البراهمنا ينتمي إلى أعلى طبقة المجتمع في النظام الطبقي عند الهندوس. لا يجوز لأحد أن يتولى إمامية العبادة إلا البراهمنا لأنه خلق من رأس الإله البرهما.
7. وهو معبد وثني يقع في منطقة تركاكارا في آلابوزا (Alapppuzha) في كيرالا
8. يعنى بشراوانا أن يعمل ويكدّ أو يجدّ ويثابر أو يضحي نفسه ويخلص من أجل الدين للحصول على أعلى مرتبة
9. وهو تمثال لوامانَانْ عند بعض الهندوس أو لماهابالي عند البعض. يعدون هذا التمثال من الطين أو من الخشب ويضعون وسط الخانة المكعبة من الأزهار ويؤدون الأدعية الخاصة ويطعمونه الأطعمة وفي اليوم الرابع من أونام والذي يسمى "أونام الرابع" يودعونه بتطعيمه الحلويات.
10. تُستخدم فيه أدوات موسيقى خمسة وهي طبل صغير وطبل نحاسي وطبل طويل مصنوع من جلد العجل وطبل وآلة نفخ موسيقية
11. موسيقى يضرب فيه كثير من الفنانين على أطبال في إيقاع متناغم واحد.
12. يضرب فيه الفنانون على أطباق نحاسية مستديرة لإيقاع الموسيقى

أ. قويدر قيداري - الجزائر

تجليات التراث الشعبي من خلال

وَعْدَةْ «موسم» الولي سيدي يحيى بن صفية في منطقة أولاد نهار بتلمسان: دراسة تاريخية وفنّية


رقصة العلاوي في منطقة أولاد نهار بتلمسان

1) سبب تسميتهم بـ «أولاد نهار»:

ترجع تسمية القبيلة بـ «أولاد نهار» إلى حادثة وقعت لسيدي محمد بن أبي العطاء -الحلقة السابعة في عمود نسب سيدي يحي بن صفية -جد أولاد نهار- وقد تعرّضت لها كثير من الدراسات بالشرح والتفصيل، لعلّ من أهمّها ما وجدناه مثبتا في خمس دراسات، وبعض التقاليد التي تمكنّا من الاطلاع عليها، والتي اتفقت جميعها حول رواية واحدة في تعليلها لسبب التسمية.

وملخّص هذه الروايات: أن الجدّ الأعلى لسيدي يحي بن صفية وهو سيدي محمد بن أبي العطاء كان عائدا من حجة لبيت الله الحرام، فسمع بخبره واصل بن وانزمار السويدي، وهو أحد كبار قطاع الطرق في منطقة السهوب فسار رفقة ألف فارس ليعترض سبيله وينهب ممتلكاته. (1)

فأغار على بعض أملاك محمد بن أبي العطاء الذي كان منشغلا بالصيد بعيدا عن الرّبع (المحلة)، ولمّا رجع إلى محلّته لم يجد سوى الرعاة الذين أخبروه بما جرى فتتبّع آثارهم إلى أن التحق بهم، فانطلق نحو واصل بن وانزمار وفي أثره عدد من الفرسان من خيرة أبطال العرب وهو ينشد :

هْوَّلْني شوق احبابي

كاتم السر قْنُوطْ

مَكْنُولي دَرْعِي

والسَّيف المسقُوطْ

فتبارز الرجلان ونشبت بينهما معركة حامية الوطيس في واد كان يسمى وادي اللوز، يقع شرق مدينة تيارت، انتصر فيها محمد بن أبي العطاء على خصمه، فقتله، وصار ينشد :

زرتْ قبر النْبي العدناني

في طريق مولاي سبحانه

بجاهه انقذْنِي سُلطاني

فلساني فصيح في رضاه

بْسَيفِي قْتَلتْ وَاصَلْ الكافرْ

فصار في جهنم يا ويلاه

فأصبح وادي اللّوز منذ ذلك اليوم يسمّى بـ«وادي نهار واصل» ويطلق عليه أحيانا نهر واصل، وهو رافد من روافد وادي الشلف، وفي ذلك اليوم (يوم المبارزة) وُلِدَ لسيدي محمد بن أبي العطاء ولد سمّاه زيدا وأطلق عليه لقب (نْهَار) تيمّنا وتبرّكا بانتصار أبيه على عدوّه واصل بن وانزمار في ذلك اليوم المشهود أو (النّهار)، وعرف أولاده (أولاد زيد المكنّى بنهار) بعد ذلك بأولاد نهار، وأصبحت ذريته تحمل اسم أولاد نهار وصاروا لا يعرفون إلاّ بها، وخاصة بعد ظهور الولي الصالح سيدي يحيى بن صفية.

ودفن زيد (المكنى بنهار) بعد موته بجوار أبيه في عين الفضّة (جبل راشد أو جبال العمور)[1].

2) سيدي يحي بن صفية جد أولاد نهار الحاليين:

ولد الشيخ سيدي يحيى بن عبد الرحمن المكنى بابن صفية سنة 935هـ الموافق لـ: 1529م، ونشأ في بيئة دينية، حيث درس في زاوية جده لأمه الشيخ سيدي سليمان بن أبي سماحة اللغة والعلوم الإسلامية على أساس أن التصوف يقتضي التمسك المطلق بالقرآن والسنة في العقيدة والسلوك معا.

ثم واصل سيدي يحيى بن صفية دراسته بوادي (غِيرْ) في زاوية مولى السهول بالقرب من مدينة بوذنيب التي تقع إلى الشرق من مدينة الرشيدية بالمغرب الأقصى، وتخرج على يد رئيسها الشيخ محمد بن عبد الرحمن السهلي، وتبعا لتوجيهات شيخه توجّه نحو الشمال لنشر العلوم التي درسها وترسيخ الطريقة الشاذلية التي اتبعها.

فاستقر بجبال تلمسان (جبال بني سنوس)، وقد أخذت سمعته تتنامى بسرعة، حيث كثر تلاميذه ومريدوه وأتباعه، يقول الجيلاني بن عبد الحكم : «ولما استقر -سيدي يحيى- بالبلد واشتهر أمره في سائر الأقطار أتته الناس من كل جهة أفواجا، وهرعت إليه من جميع النواحي والأصقاع للأخذ عنه وخدمته والجوار له، حتى تكونت منهم قبيلة ترحل برحيله وتنزل بنزوله، وكانوا ينتجعون بمواشيهم في فصل الشتاء والربيع إلى جهة الصحراء التي قدموا منها ويرجعون إلى بلدهم التي صارت مأوى لهم ومسقطا لرؤوس ذرياتهم»، وهكذا أصبحت زاوية سيدي يحيى بن صفية مزدهرة وعامرة وبلغت شأوا كبيرا.

3) التركيبة الاجتماعية لأولاد نهار :

التركيبة الاجتماعية لأولاد نهار تتكون أساسا من أبناء الولي سيدي يحيى بن صفية وأخويه سيدي أحمد وسيدي موسى (ويطلق عليهم أبناء الصّلب)، وأتباعه الذين نزلوا بزاويته واستقروا عنده بذريتهم (ويطلق عليهم أبناء القلب).

فلمّا استقر سيدي يحيى بن صفية في هذه المنطقة، واشتهر أمره أخذ الناس يفدون عليه للأخذ عنه، والنزول عنده، والالتياذ بجانبه، فبعضهم اختار المقام

عنده بأهليهم وأولادهم، والبعض الآخر أخذ عنه العلم والعهد و مبادىءالطريقة ورجعوا إلى أوطانهم.

فأما من اختاروا المقام عند سيدي يحيى بن صفية، فإنّ ذريتهم تنزل مع أولاده وأولاد أخويه سيدي أحمد وسيدي موسى، ويطلق عليهم بعض المشايخ اسم (أولاد القلب) أي تجمعهم بالشيخ سيدي يحيى بن صفية وأخويه وذريتهم الأخوة الإسلامية والمحبة في الشيخ والانتساب لنفس الطريقة الصوفية، وقد كان الولي سيدي يحيى بن صفية كثيرا ما ينبه إلى عواقب القيام باتخاذ النسب الطيني ذريعة للتفرقة بين الجموع التي تلتف حوله، ويحذّر من مثل هذه الأفعال المنافية للتعاليم الإسلامية السمحاء.

يقول الجيلاني بن الحكم: «ومازال سيدي يحيى بن صفية على تلك الحالة المرضية والترقي في الدرجات والأسرار والنطق بالحكم الربانية ينهض حاله ويدل على الله مقاله، إلى أن توفاه الله واختاره لجواره راضيا في سنة 1018هـ الموافق لـ 1610م، ودفن رضي الله عنه ببلاده هذه بوادي بوغدو في جبل سيدي محمد السنوسي على بعد 15 كلم من سبدو، وعليه قبّة عظيمة يقصدها الناس للزيارة والتبرّك»[2].

موسم تكريم الولي سيدي يحيى (بن صفية) «الوَعْدَة»:

تهتم القبائل الجزائرية والطرق الصوفية على حد سواء بالمناسبات الدينية، وأهمها ذكرى المولد النبوي الشريف، وليلة القدر، وليلة الإسراء والمعراج، ورأس السنة الهجرية، كما تحتفل كل جهة بذكرى وليّها أو رجلها الصالح.

والأصل في إقامة المواسم الشعبية أو«الوَعْدات»أو «الطَّعْم» أو «الزَّرْدَات» أو«الرَّكْبْ» كما يطلق عليها في بعض الجهات، هو الاعتبار بسيرة الولي الصالح، والانتفاع بذكراه وتجربته الشخصية في سيره إلى الله.

فضلا عن انتهاز فرصة التجمع الشعبي (الأفراد، الأسر، العشائر والقبائل) للتعارف: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ ﴿الحجرات/13﴾، وتحقيق صلة الرحم بين الناس التي أوصى بها النبي عليه الصلاة والسلام، والتعاون على البر والتقوى وفض النزاعات والخصومات بين الناس، والانصراف إلى الله تعالى بذكره، والتعبد له والاستماع إلى القرآن الكريم، والانتفاع بوعظ رجال الدين من العلماء والفقهاء، إلى جانب إخراج الصدقات.

وإحياء هذه المواسم الشعبية (الوَعْدات)، عادة إنسانية من أصل طبائع الأمم، ومناسبة هامّة من مناسبات الانتعاش الثقافي والنفسي والاجتماعي والتجاري والفُرجوي، وهي أيضا من أهم الشعائر والمناسبات التي تناولها الباحثون الاجتماعيون والأنثروبولوجيون بالدراسة والتحليل، وقد أجمع كثير منهم على أن الموسم الشعبي (الوَعْدَة)، تتحقق من خلاله جوانب كثيرة، يمكننا إجمالها في أربع نقاط: الجوانب الاجتماعية، الجوانب الدينية والثقافية، والجوانب الترويحية والفنية، الجوانب الاقتصادية والتجارية.

وموسم تكريم الولي سيدي يحيى بن صفية لا يزال يمثل مهرجانا شعبيا، ومنبرا للكلمة الطيبة، والمواعظ الحسنة، وفضاء لتدارس سير الرجال من أهل الصلاح والتصوف والفضل، وساحة لإقامة حلقات الذكر والحضرة (السماع الصوفي)، بالإضافة إلى كونها أسواق تجارية تعمل على تنشيط الحركة الاقتصادية في المنطقة، كما يمكننا رصد بعض الجوانب الاجتماعية والثقافية والترويحية الأخرى..

1) الأصول التاريخية لهذه التظاهرة الشعبية في المنطقة:

تقول الروايات المتواترة في منطقة أولاد نهار أن هذه التظاهرة الشعبية أو (الوَعْدَة)، أول ما بدأت كانت في شكل موعد يلتقي فيه أبناء سيدي يحيى بن صفية وأتباعه عند أبيهم وشيخهم سيدي يحيى بن صفية، بعد الانتهاء من الموسم الفلاحي، وذلك منذ أواخر القرن 16م.

وبعد وفاة سيدي يحيى بن صفية سنة 1610م، استمر هذا اللقاء أو التجمع ليتحول تدريجيا إلى موسم تكريمي سنوي يطلق عليه شعبيا (وعدة سيدي يحيى بن صفية) يحضرها أحفاده وأتباعه وافدين إليها من جهات مختلفة، ويحضرها معهم ممثلوا قبائل عديدة من الجزائر، وحتى من شرق المغرب الأقصى في فترات خلت، بالإضافة إلى مشاركة الهيئات الرسمية فيها منذ الاستقلال إلى يومنا هذا.

فهذه الاحتفالات والمواسم الشعبية العامة في الحقيقة عبارة عن عادة جماعية مورست في مناسبة معينة، وشيئا فشيئا اتخذت صفة الممارسات الاجتماعية الرسمية، يمليها الشعور الجمعي، حيث تلتقي فيها الشعائر والطقوس والعادات والتقاليد بالتراث الشعبي..

يقول الجيلاني بن عبد الحكم مؤرخا لهذه المناسبة الشعبية: « وقد جرت عادة ذريتهم ومن معهم، ممن لهم محبة فيه منذ توفي إلى الآن أن يعقدوا عليه احتفالا باهرا تذكارا له وتبرّكا به... ويكون ذلك الاحتفال كل سنة في فصل الخريف، بموضع تربته، تجتمع فيه قبيلة أولاد نهار وغيرهم، ويضربون بيوتهم التي خفّ محملها، قرب ضريحه مفرّقة تحت الأشجار..»[3].

ينتظم هذا الاحتفال الموسمي في شهر سبتمبر من كل سنة – ويعقد أحيانا في شهر أوت استثناء – وذلك بعد انتهائهم من جمع حصائل سنتهم الفلاحية، وقبل الاستعداد للموسم الفلاحي الجديد، وكانت وعدة سيدي يحيى تفتتح رسميا في منتصف الشهر القمري، واختيارهم هذا التوقيت لم يكن اعتباطا، فاكتمال البدر يكون في منتصف الشهر القمري، وبالتالي فهذا التوقيت يسمح لهم بالاستعانة بضوء القمر في احتفالهم، خاصة عند انعدام الكهرباء في الماضي.

2) الجوانب الاجتماعية في هذه التظاهرة الشعبية:

تساهم مثل هذه المناسبات الشعبية بدور بارز في تدعيم العلاقات الاجتماعية، فهي فرصة لتلاقي أفراد الوحدات الاجتماعية، وتوسيع شبكة العلاقات، وموعدا يستغل لطرح كثير من الموضوعات التي تهمّ مجتمع المنطقة من قريب أو بعيد، فهو من هذا الجانب يمثل مؤتمرا شعبيا، يتدارس من خلاله أعيان أولاد نهار قضاياهم بشكل خاص وقضايا الوطن بشكل عام، كما يمثل رمزا لوحدة الهدف في الجماعة تجاه القضايا الخارجية، فهو يبرز بوضوح ذلك التماسك الاجتماعي القوي الذي يسود بين أهل المنطقة.

وهي أيضا (الوعدة) وسيلة من أنجح الوسائل لتأييد وتدعيم نظام الوحدات الاجتماعية واستمراريته، وفي مثل ذلك يقول روس (Ross): بأنها « الرابطة التي تجمع شتات الجماهير وإذا انحلّت هذه الرابطة تفرقت الجماهير وصارت أمورها مضطربة »[4].

وتعتبر وعدة الولي الصالح والشيخ الناصح سيدي يحيى بن صفية أرضا خصبة لدراسة النسق القرابي الذي يتشكل على أساسه النظام الاجتماعي عند أولاد نهار، يتجلى ذلك بوضوح عند التوزيع الجغرافي للوحدات الاجتماعية (فرق القبيلة) في موضع الاحتفال، هذا التوزيع الثابت والمتوارث جيلا عن جيل، فحين تصل الوحدات الاجتماعية إلى مكان الاحتفال تتوزع على مناطق محددة خاصة بكل وحدة، حيث تنتشر فيها أسرها ناصبة خيامها وما تحتاجه من لوازم، وتعرف هذه المناطق المخصصة للتخييم في الذاكرة الشعبية لأهل المنطقة بـ (الحَجْرَواتْ) ومفردها (حْجِير)، وكل وحدة اجتماعية مطالبة ببناء خيمة كبيرة يتجمع فيها أعيانها لاستقبال الضيوف وإكرام الزوار الذين يفدون عليهم من كل ناحية.

ويمكننا تحديد طبيعة النسق القرابي في قبيلة أولاد نهار أيضا من خلال ممارستهم لألعاب الفروسية أثناء هذا الموسم الشعبي، حيث تنفرد كل وحدة اجتماعية تجمعها القرابة الدموية بممارسة الفروسية دون الاختلاط بوحدات أخرى أساسا، ولكن يشترك معها فرسان آخرون من وحدات أخرى أو حتى من خارج القبيلة استثناء، وتشارك كل وحدة اجتماعية بكوكبة من الفرسان يصطلح على تسميتها شعبيا بـ (العَلْفَه)، وقد لوحظ أن هذا السلوك يبعث نوعا من التنافس بين هذه الوحدات الاجتماعية، من أجل أداء جيد ومنسّق، يترجمه جمال الفرس، والانطلاقة المتوازية للفرسان، والانسجام العام عند إطلاق البارود.

ويؤكـد شـوقي عبـد الحكيـم أن إخضاع الممارسـات الاجتماعية والثقافية في القبيلة للدراسـة والبحث، يعين الباحـث فعلا في فهـم وتحليل البنـاء القـرابي في علاقاته المتبادلـة مـع بقية الأنسـاق ويمكّنه مـن ضبطه، حيث يقـول: «ولعـل الملمـح الأسـاسي لتقـدّم الأنثروبولوجيا الاجتماعيـة منـذ القرن المـاضي كانـت زيـادة الانتباه إلى البنـاء أو النسـق القرابي.. بالإضافـة إلى كيفية تنظيم العائـلات والعشـائر والقبائل وبقية النظـم والمعتقدات الطقوسـية والدينيـة واللغويـة، بل ويمكن القـول بأنه حتى لعـب الأولاد أو نظريـة الألعاب الـتي كان «كروبير» أول مـن لفت الأنظار إلى أهميتها عام 1942 تسـاعد أكثر في إيضـاح النسـق القرابي»[5].

وحـول وظائف الاحتفـالات العامة (ومنها المواسـم الشـعبية)، ومدى تمسـك الجماعات البشـرية بالقيم الاجتماعيـة والثقافية المتعلقة بها، تعتـبر فوزية ذياب أن الوظيفة الأكثر أهميـة فيها: «هي الـنزول بقيم الجماعة من التجريد إلى الواقع، وتفسـير ذلك هـو أن الاحتفالات هذه تؤثـر في الأفراد فتجعلهـم يتجاوبـون عاطفيا مع ما تتضمنه مـن أفكار، ومـا تثيره من صـور ذهنية»[6].

ويسـاهم هذا الموسم الشـعبي في الضبط الاجتماعي، بتدعيم العلاقـات الاجتماعيـة، لتقوية أواصـر الروابط وتمتينها بين مختلف الفـرق أو الوحدات الاجتماعية: وقد اتفق كل من رادكليـف براون ودوركايم وأحمد الخشـاب.. على أهمية الشـعائر في التعبير عن وحـدة المجتمع، وتأكيد وتعميق القيـم والمعتقدات، وتحقيق الضبـط الاجتماعي بالحفـاظ علـى تماسـك النظـام الاجتماعي عـن طريق تقوية المشـاعر والروابـط والعواطف[7]..

3) أهميـة هـذه التظاهـرة الشـعبية في حفـظ التراث الشعبي:

يعتبر موسـم تكريـم الـولي الصالح سـيدي يحيى بن صفيـة (الوعدة)، مهرجانا شـعبيا متنوعـا، تتمظهر من خلالـه كثير مـن النشـاطات التي تمـتزج فيهـا الحركة بالكلمة، فمن رقصـة العْلَاوِي الرجاليـة إلى أغاني الصف النسـوية إلى حلقـات الحضرة (السـماع الصـوفي)، إلى حلقـات المدّاحين التي تخوض في سـير الصالحين وخصال العارفـين وبطـولات المقاومـين، إلى ألعـاب الفروسـية والبـارود (الفانطازيـا)، لترسـم هـذه الفسيفسـاء في النهايـة لوحة فنية عن ملامح الثقافة الشـعبية بنوعيها (الماديـة والمعنوية) في منطقـة أولاد نهار.

وسـنقتصر في هذه الدراسـة على تقديم ثلاث نماذج من الـتراث الشـعبي الأكـثر تجلّيـا في مثل هذه المواسـم الشعبية:

- أغنية الصف النسوية الحركية الأدبية الناطقة.
- رقصة العلاوي باعتبارها فنا رجاليا حركيا راقصا.
- وحلقات الحضرة باعتبارها فنا سماعيا صوفيا شعبيا.

أغنيـة الصَّفْ:

أغنيـة الصف تعتبر واحـدة من أهم أشـكال التعابير النسـوية في الأدب الشـعبي بمنطقة أولاد نهـار[8]، بل هي أكثرهم انتشـارا وتجذرا في النسـيج المجتمعـي للمنطقة، ومـا جاورهـا، وهي لذلـك تحتل مكانـة متمـيزة في فضاء الثقافة الشـعبية المحلية.

ويلخـص شـاكر البرمكـي الخصائـص العامـة للأهازيج الشـعبية -وهي على العموم السـمات نفسها في أغنيـة الصـف بمنطقـة أولاد نهـار- فيمـا يلي:

- التلقائية والوضوح،
- العفوية في التعبير،
- التعبـيرات الصارخـة في إظهـار الغضـب والتمـرد والرفـض والصمـود والسـرور والنقـد والإطـراء والهجـاء،
- طرح مفاهيم الثورات والانتفاظات الشعبية،
- التعبير عن اهتمامات الشعب وطموحاته[9].

1) الأداء والمناسبة:

وهـي أهزوجـة جماعيـة تؤديهـا النسـوة وقوفـا، علـى شـكل صفـين متقابلـين ومتوازيـين، حيـث يظهـر في كل صـف تداخـل سـواعد النسـاء كأنهـن جسـد واحـد،



رقصة الصف في منطقة أولاد نهار بتلمسان

ويعتبر «الدف» (البَنْدِيرْ) الآلة الموسيقية الوحيدة الحاضرة في هذا النمط الغنائي الذي يجمع بين الرقص والغناء أو الكلمة والحركة، فيبدو في رقصتها (الحركة) أدب وحشمة ورزانة، لا مجون ولا إثارة ولا صخب، بل سهولة وجد وبراعة، وتتميز في غنائها (الكلمة) بصفاء كلماتها وبساطة ألحانها، وسهولة أسلوبها، وإيقاع أصواتها النابض.

وتظهر أغنية الصف في المناسبات الخاصة والعامة على السواء، من المناسبات الخاصة: الأفراح العائلية؛ كالزواج، الختان، السُّبوع (العقيقة)، استقبال الحجيج وتوديعهم.. ومن المناسبات العامة: موسم تكريم جد المنطقة ورجلها الصالح «الولي سيدي يحي بن صفية».

2) أغنية الصف ومجهولية المؤلف:

أنتجت المرأة البدوية هذه النصوص الشعبية، فأصبحت رفيقها في أشغالها المضنية، وخير أنيس تجزي به الوقت في نشاطاتها الاجتماعية المختلفة، فتوارثته الأجيال مشافهة في فترات متلاحقة ومتباعدة، لهذا نجد أغلب تلك النصوص تتميز بمجهولية المؤلف، وقد يكون لعادات وتقاليد المنطقة المحافظة والمنغلقة في آن دور في تغييب مؤلفات تلك النصوص الغنائية.

يطلق على مؤلفات تلك النصوص؛ أو على الأكثر براعة وحفظا وأداء منهن اسم «الزَّرَّاعة»، وهذا الاسم استعماله واسع في الأوساط الشعبية داخل مناطق كثيرة من الغرب الجزائري، كما يؤكد ذلك عبد المالك مرتاض: والشاعرة تزرع لهن هذه الأغاني فيتلقفنها تول ويردّدْنها معها حالا، وتستعمل لفظة زرع في هذا الموطن استعمالا مجازيا فصيحا، لأن الذي يزرع الحب في الأرض الصالحة الطيبة، ينبت ويتوالد وينمو، فالزرع أو البذر هو الأصل، وزرع الغناء معناه بثه وإشاعته، وجعل ذلك الصوت هو الأصل في الغناء الذي تردده الأصوات [10].

3) اللغة في أغنية الصف:

تمتاز تلك النصوص الغنائية بشعبيتها وارتجال نصوصها، لذلك يأتي معجمها اللغوي بسيطا وعفويا، فهو يقترب من نفس المعجم الأساسي المستعمل في الخطاب الدارج المتداول في المنطقة، وبالرغم من ذلك تجد تلك النصوص أخاذة ومثيرة، وكأنما نفخت فيها هذه المؤلفة المجهولة سحرا، وربما السر في ذلك صدق التجربة، لأن أغلب تلك النصوص صدرت عن تجربة عاشها الفرد أو الجماعة أو الوطن ككل.

فتلك الكلمات المنثورة عبر تلك المقاطع كانت تتأجج في نفسية المؤلفة أو «الزرّاعة» المنفعلة، قبل أن تهديها لأنفس أخرى لتستقبلها بنفس حرارة الإنفعال وبنفس الصدق، فمؤلفات تلك النصوص يستقين كلماتهن من الذات الجماعية وبعفوية وارتجالية، فهن لا يجلسن وأمامهن ورق ناصع ومعجم تطاردن به

الشـوارد لتقبرنهـا من جديـد في قصيـدة عصماء.

وعمومـا تتداخـل المستويات اللغويـة في تلـك النصـوص، بين الفصيـح والمتفاصح والدارجة السـيارة (العامية المشـتركة بـين عمـوم الجزائريـين) والدارجة المحليـة التي لا يـكاد يعرفهـا إلا من يعيـش داخل المجال الجغـرافي للمنطقـة، وهنـاك الكلمـات الفرنسـية التي دخلـت اللسـان الـدارج بفعل الاسـتعمار.

تناولـت المـرأة البدويـة مـن خـلال أغنيـة الصف موضوعـات مختلفة، اجتماعية وطنيـة، ودينية، وأحيانا تتداخل هذه الموضوعات في النص الواحد، وسـنحاول أن نسـلط الضوء هاهنا على حضـور البعـد الوطني في تلك النصوص الغنائيـة، والتي تبرز وعي المـرأة البدوية ومدى تفاعلهـا مع القضايا الوطنيـة، وارتباطها الحميمي بآمال وآلام مجتمعهـا ووطنها.

شـاركت المرأة في منطقة أولاد نهـار الرجل، وجاهدت معـه جهـادا فعـالا إبّـان الثـورة التحريريـة المباركـة، فأسـعفت المجاهدين، وطبخـت لهم وغسـلت ثيابهم، ونقلـت المؤن الحربيـة والغذائيـة إلى أبطال الثـورة بكل شـجاعة وبسـالة، كما أنها عبرت عـن معاناتها وانفعلت مع ثورتها المجيدة، فسـجّلت أشـهر أهازيجها هذا الوعي الحضـاري والوطـني بكل أمانـة وصدق.

لقد كانـت أغنية الصـف حاضرة في الكفـاح الوطني كشكل من أشـكال الرفض الشـعبي للواقع الاستعماري المرير، وكان لبسـاطة تركيبها وسـهولة نظمهـا وحفظها والتغـني بها، الأثر البالـغ في التعبير عن مشـاعر الأغلبية مـن أبنـاء المنطقـة، وذلـك بإظهـار السـخط علـى المسـتعمر الغاصب وأذنابه، وفضح أسـاليبه التخريبية والاستيطانية.

لقد كان بـركان الكلمـة في أغنية الصف يـوازي بركان الثـورة المسـلحة، بمـا كانت تحملـه من معـاني الحماس والتحـدي والمقاومـة لمخططـات الكيـان الاسـتعماري، مثلمـا تصـوره لنا هـذه المقاطع:

زِيدُوا يا اللِّـي تَـاكْلِـينْ عْلَـى الله

ودْجَـاهـدُوا عْلـى ديـن محمـد

زيدوا يا اللّـي مْقَوْصِـينْ للشَّـدَّة

واللّي رَافْديـــن الحَرْب والعَدَّة

سْيَـادِي صَبْرُوا للجليد وللجــوع

جـابوا الحريّة علـى النْجُـــوع

سْيَادِي سَمْحُوا فِي الـزّادْ ولَـوْلاَدْ

جــابـوا الحـريّـة لكـل بْـلادْ

سْيَادِي سوق النْصَـارى هَـزْمُـوه

وتْحَـزْمُـوا الـلـدّيــن وتَـمُّــوه

اموالفين برد الليالي والـجـلـيـد

والليـل والظـلمـة والحـال بعـيد

ما كـان لا هَــدْرَه لا كْـلَام

غِـلَا رَبْحَـتْ الـدْزَاير لَحْـكَام

رانـي نْخَمّمْ يا ناس مـا لاقي صْبر

وعقلي تْودّر ما صبت كِيفاش نْدِير

لا نخمّم اليوم لا نتكلّم فِي ذا الامر

سَـلَّـمْ طِـيعْ جَيشْ التَّـحـريـرْ

رقصة العْلَاوِي

1) الجذور التاريخية لرقصة العلاوي:

يعتـبر الرقـص الشـعبي مـن أبـرز مظاهـر الفنون الشـعبية وأقدمهـا، رافق الإنسـان من المهـد إلى اللحد، فمـن ترقيصـات الأطفـال التي تمارسـها الأمهـات مع أطفالهـن إلى الرقصات الفردية والجماعية في المناسـبات العامـة والخاصة.

تتعدد أنـواع الرقصات الشـعبية في المغـرب العربي، فلدينا رقصـة الدكّات، والـدَّارَس، والتّـارْقِي، والعْلاوي.. وتمتـاز كل رقصة من هـذه الرقصات الشـعبية، بميزتها الخاصـة، في طريقة أدائها وفي لباسـها وحـتى في دلالاتها وإيحاءاتها.



رقصة العلاوي في منطقة أولاد نهار بتلمسان

وتعتبر رقصة العلاوي من الرقصات العربية الأكثر انتشارا وشهرة في الجهة الغربية للجزائر كتلمسان، سيدي بلعباس، تموشنت، البيّض.. وإلى ذلك يشير عبد المالك مرتاض: «-العلاوي- هي رقصة خاصة بالرجال، ولا تؤدى هذه الرقصة إلا بصورة جماعية، ومن خصائصها الحركة القوية السريعة والارتفاع والقفز على نظام معلوم، وهي مشهورة في الجزائر كلها، وتشتهر في غربيها أكثر من شرقيها»[11].

ورقصة العلاوي ليست وليدة الأمس القريب فقط وإنما هي موغلة في القدم، ويكفي أن نعلم أنها كانت موجودة في القرن 12هـ/18م، يقول إبراهيم بهلول: هذه الرقصة كانت موجودة في عهد الحاج محي الدين أب الأمير عبد القادر وفرسان جيشه الشجعان، إذ كانت تعبيرا عن مختلف مراحل القتال، يتسلون بها بعد كل رجوع من معركة ظافرة، فيتعاطى هؤلاء الجنود حاملين سيوفهم وبنادقهم في عروض متقنة، والبين مرة على خط مستقيم، وأخرى على شكل دائرة، يضربون الأرض ضربات متتالية، بالرجل اليمنى متبوعة باليسرى يتوقفون تارة، ثم ينطلقون إلى الأمام... ثم إلى الخلف في حركة اهتزازية مستمرة للكتفين، أي في سلسلة حركات تسيرها إشارة الرئيس المزعوم للفرقة»[12].

وحول أصل رقصة العلاوي يقول الأستاذ الباحث بزلي بن عمر: «أما رقصة العلاوي والتي حسب اسمها تكون قد انحدرت من أصل عربي من سلالة علوية، غالبا ما تكون قادمة من المغرب الأقصى إثر قيام الدولة الإدريسية..»[13].

وتضع قبيلة أولاد نهار رقصة العلاوي على رأس أهم مظاهر ثقافتهم الشعبية، فهم يعتبرونها سر وجودهم وعنوان هويتهم، ويتعاطون معها بنوع من التقديس والاحترام. وهناك نوع مشهور في رقصة العلاوي يسمى (النّهارية) نسبة لأولاد نهار، يلقى صدى وتجاوبا في كثير من المناطق الجزائرية والمناطق الشرقية من المغرب الأقصى على حد سواء.

2) مظاهر الثقافة المادية في رقصة العلاوي:

من مظاهر الثقافة المادية في رقصة العلاوي عند أولاد نهار، الآلات النفخية التقليدية، مثل آلة (القَصْبَة) وآلة (الغَايْطَة) المستعملة أحيانا، وآلة الدّف (البِنْدِير)، وهي جميعها آلات موسيقية تقليدية مصنوعة يدويا.

وثاني المظاهر المادية في هذه الرقصة: اللباس، وهو زي تقليدي وشعبي يدل على انتماء حضاري أصيل، لم تمحه السنين، ولا ظروف سنوات الاستعمار الطويلة من الذاكرة الشعبية.



4

رقصة العلاوي في منطقة أولاد نهار بتلمسان

يتمثل هذا الزي الجزائري الشعبي في العمامة البيضاء، والعباءة الفضفاضة المكممة ذات اللون الأبيض أيضا، والمرصعة ببعض الخطوط (الشفيفا) ذات اللون الأحمر، والتي تُشبك في الظهر والصدر، حيث تتدلى منها كرة حمراء اللون مصنوعة من الصوف تزيدها جمالا للأثر الذي يضفيه اهتزاز الكتفين ويظهر في الجانب الأيسر للراقص غمد المسدّس الذي يطلق عليه في المنطقة اسم (الكَبْر)، ويقابله في الجهة اليسرى النَّجَادْ، وتسميته الشعبية في المنطقة (التَّهْلِيل)، ويطلق على هذا الزي مجتمعا اسم (الحْمَايَلْ).

ويستعملون في هذه الرقصة الشعبية «العصا»، وهي ميزة تلتقي فيها مناطق كثيرة من الغرب الجزائري، يقول إبراهيم بهلول: «كما تشترك جميع المناطق في استعمال العصا، مما يبرز روح القتال الحربي التي يمتاز بها هذا الشعب الصامد، أمام تسلط المستعمر الذي أباد البندقية وجعلها من الممتنعات بالنسبة للسكان الأصليين، فاستبدلوها بالعصا رمزا للمثابرة على الجهاد، وذلك كوسيلة لتحويل انتباه العدو، وردعه للحفاظ على استمرارية هذا التقليد البسيط»[14].

3) رقصة العلاوي، الأداء والدلالات:

عُرف أولاد نهار برقصة العلاوي في العديد من الجهات الغربية لبلادنا وحتى في شرق المغرب الأقصى، نتيجة أدائهم المتقن والمتميز لهذا النوع من الرقص الشعبي، وانتشار أحد إيقاعات رقصة العلاوي وتأثيرها في بعض مظاهر الثقافة الشعبية لتلك الجهات، هذا الأداء الفني المعروف باسم (النهارية) نسبة لأولاد نهار -كما أسلفنا-.

يتم أداء رقصة العلاوي بصف من الرجال يقابله في الجهة الأمامية صف العازفين، ويؤدي هذا الرقص الشعبي أشواطه في ثقة بالنفس مرتكزا على حركات أساسية تؤديها الكتفان والرجلان، والرأس بطريقة عفوية.

من تقاليد رقصة العلاوي عند أولاد نهار تعيين قائد الفرقة، الذي يتميز بمهارته الفائقة في أداء هذه الرقصة، وشخصيته القوية، فهو الموجه والملهم لرفاقه، يأمر تارة بالهجوم وتارة بالتراجع، وأحيانا يبعث الحماس والحيوية في نفوس أتباعه بأصواته القوية المرتفعة، وكأنك إزاء قائد حربي حقيقي.

وعملية الهجمة المتمثلة في تلك القفزة إلى الأمام أو إلى الوراء مع الضرب المنتظم بالرجل على الأرض تبدو

كركــزات مضبوطة معبّرة، وكأنهم يترجمون أحاسيســهم على صفحــة أرضهــم الطيبة من خــلال ذلــك الإيقاع، وهــذه العملية يمكــن ترجمتهــا في المصطلح العســكري «بالهجــوم أو الدفاع»[15].

يقــوم أحيانا قائد الفرقــة بدور انفــرادي، كأن ينفصل عــن الجماعــة ليرقــص وحيــدا البعــض الفــترات تحت مراقبــة فرقــة الرقــص، الــتي تقوم بحركــة أرجــل رتيبة منتظرة منه الإشــارة لتغيــير الإيقاع أو الضــرب بالأرجل بطريقــة جماعيــة ومحددة.

تخضــع ضربــات الأرجــل علــى الأرض في رقصــة العلاوي إلى تســميات شــعبية معروفة لــدى أولاد نهار، هي مــن المفاتيــح الأساســية في أداء هذا الفــن، لا يمكن لمــن يجهلهــا أن يفهم أو يــؤدي فنيــات هــذه الرقصة.

من تلك التسميات الشعبية، نذكر:

- البُونْت: ويعني ضربة واحدة بالرجل على الأرض.
- العْرِيشَــة: هو اســم لناحية تقع في منطقة أولاد نهار (بلدية العريشــة)، وفي رقصة العــلاوي تعني ثلاث ضربات ســريعة بالرجل على الأرض.
- سْبايْسِــيَّة: تعــني عــدّة ضربــات ســريعة تخضــع لإيقــاع معين يضبطهــا، وهذا الاســم يرمــز إلى نوع مــن التشــكيلات الفرســانية لفــرق الخيّالــة مــن الجزائريــين في الجيــش الفرنــسي المعروفين باســم (سْــبَايس Spahis).

تقــوم هــذه الرقصة كما أســلفنا على ضــرب الأرجل ضربــا قويــا علــى الأرض أو رمي الجســم متصلبــا مثل الخشــبة، أو قنــص الظهــر إلى الأمــام، أو تأديــة قلبات جانبيــة هوائيــة، هــذه الحــركات تلازمهــا دائمــا حركة اهتزازية قويــة من الكتفين، تجعل تلــك الخيوط الحمراء المثبتــة فــوق الأكتاف تتراقــص كأنها الأمــل النابض من قلب مشــحون بالعــزة والتفاؤل والشــهامة.

تتكــون رقصــة العــلاوي من إيقاعــات كثــيرة تفوق العشــرين أداء، مما جعل هــذه الرقصة تشــكل لوحدها مهرجانــا فلكلوريــا متنوّعا، وهــي لا تبــدو كالرقصــات الترفيهيــة، التي عادة مــا تمارس في الاحتفــالات الخاصة بانتهاء المواســم الفلاحيــة، بل هي ذات طابــع حربي، تعبر عن الاســتعداد الدائم للحرب والدفاع عــن الأرض، وقد تكون أيضا تعبيرا عن اســتراحة المحارب، نستشــف ذلك كله من خــلال رمــوز كثيرة:

- دلالات الحــركات حيث عمليــة الهجمــة بالقفز إلى الأمــام والرجــوع إلى الوراء، وضربــات الأرجل القوية على الأرض بشــكل جماعي ومحــدد، تحت صيحات قائــد الفرقة المزعــوم، الــذي يضبط ريتــم الرقصة وإيقاعهــا بكل جدية وحــزم، ما يجعلــه يتماهى ودور القائد الحقيقــي في المعركة.
- دلالات اللبــاس التقليــدي المســتمد مــن الــزي الإســلامي الأصيــل المرصــع بالخطــوط الحمــراء، وغمــد المســدس، واســتعمال البندقيــة أو العصــا.
- كذلــك دلالات إيقــاع رقصــة العلاوي الــذي يتميز بالصرامــة وإذكاء الحمــاس والبعــد كل البعــد عن إيقاع الرقصات الشــعبية الترفيهيــة، إيقاع يتماهى والإيقاعــات العســكرية المصاحبــة للجيــوش أثناء المعــارك والحروب.

وبموازاتــة رقصة العلاوي نجــد في منطقــة أولاد نهار رقصة شــعبية أخرى تســمى بـ(الدّارَه)، يؤديهــا الرجال على شــكل دائري، ولبــاس هذا النوع مــن الرقص يختلف عن لباس رقصة العــلاوي، حيث يرتــدي الراقصون نوعا مــن البرانس ويحملــون البنــادق، وعنــد نهايــة الرقصة يطلقــون البارود، لذلك تســمى أحيانــا بـ(البارودية)، وما يمــيز هــذه الرقصــة هــو الإيقــاع الرزين المســتوحى من أصــوات حوافر الخيــل أثنــاء الركض وهــي متجهة نحو المعركــة، وكأنها بذلــك ترمــز إلى عملية اشــتباك كوكبة الفرســان مع العــدو، والتي تتوج عــادة بإطــلاق البارود.

شعر حلقات الحضــرة -اجتماع، استماع، انتفاع:

أشــار الشــيخ محمد بن ســليمان الصائم التلمساني في مخطوطــه «كعبــة الطائفين» إلى الحضرة (الســماع الصــوفي) باعتبارهــا إحدى الممارســات الأكثر انتشــارا في تلمســان أثنــاء القــرن 11هـ/17م، فقد أخــبر المؤلف أنه

كان يمارسها بمعية شيخه موسى اللالتي وبعض الفقراء (المريدين) بحرم الشيخ سيدي أبي مدين كل ليلة جمعة (وقد وضعوا لها آدابا وشروطا)[16].

فمن النفوس من ترقّ وتلين وتهذّب بالحضرة أكثر من أي شيء آخر، فيسهل قيادتها إلى التأمل والمعالجة، وهدف «الشيخ وغايته إعانة النفوس بما يقتضيه حالها.. لأن الطباع مختلفة وأحوال السالكين طريق الله متباينة»، ومما ينسب إلى الولي سيدي يحي بلحاج[17]

الحضرة طْبَل الصالحين

لَيهَا يْتُوب عْجَالة

فيها المجذوبين والسالكين

واهْل الحالْ مع الحالة

إيَّاوْ للحضرة غْطُوها قْلُوبكم

ولَا تْغِيبُوا فِينْ عَنها تْحَزْمُوا

إيكَّفْ الرّحمنْ بها ذْنُوبكم

وتربحوا الحسنات منها وتغنموا

ويقول الشيخ أحمد شهاب الدين الزوي في نفس المعنى:

وإن وجدت حضرة مقامة

بالذكر فاجلس تحظى بالكرامة

واذكر بقلب ولسان معهم

أو استمع فالخير يرجى منهم

فهؤلاء تحفّهم ملائك

إلى السماء كما رواه مالك

وليس يشقى جالس بباهم

وإن أسا فيرحمنّ بجاههم[18]

1) الحضرة: المصطلح والأداء:

المصطلح:

يعني مصطلح الحضرة الحضور، أو الاقتراب والدنو، وهي تعني عند الصوفية اقتراب الإنسان من الذات الإلهية، ويكاد الصوفية يجمعون على أهمية الذكر في الوصول إلى حضرة الله، من ذلك قولهم:

كقولنا لعالم ذي غفلة

الذكر مفتاح لباب الحَضْرة

فالذكر مفتاح لباب الحضرة الإلهية «واعلم أن المراد بحضرة الله تعالى، حيث أطلقت في لسان القوم شهود العبد أنه بين يدي الله تعالى، فما دام هذا مشهده، فهو في حضرة الله، فإذا حجب عن هذا المشهد فقد خرج منها»[19] أي استشعار المؤمن أنه حاضر بقلبه بين يدي الله، هائم ونشوان في رياض القرب من الله.

فيما يتعلق بتسمية حلقات الذكر والإنشاد أو ما يسمى بـ مجالس السماع باسم «الحضرة»، فقد أرجع أهل التصوف تسميتهم للذكر باسم الحضرة إلى المثول في حضرة الله، اقتداء بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم، كذلك ترجع التسمية إلى محاولة تخلص المريد المتصوف من العالم الدنيوي ليتحقق بمقام الحضور، لذلك يفضل تسمية هذا الذكر الجماعي باسم «الحضرة» حيث كلمة ذكر يمكن أن تطلق على أشياء كثيرة.

يقول محمود الصباغ: كلمة ذكر لا تطلق على ذكر الإنسان فحسب بل تطلق على ذكر الحيوانات والجوامد والنباتات، أما الحضرة فاختص بها الإنسان لقوله تعالى في الحديث القدسي: «أنا جليس من ذكرني»[20].

نشير إلى أن حلقات الحضرة تعرف في جهات أخرى باسم العِمارة أو الخمرة أو الزار...

الأداء:

تمارس الحضرة في الغالب من طرف طائفة من الفقراء والمقاديم والشيوخ في المنازل أو في الزوايا، تقام أسبوعيا عند رأس كل ليلة جمعة بعد صلاة المغرب، كما تقام في المناسبات الدينية، كرأس السنة الهجرية وذكرى المولد النبوي الشريف والمواسم الشعبية (تكريم الأولياء)...

بعد تحية الحضور لبعضهم البعض، وجلوسهم على شكل حلقة، تبدأ الحضرة بقراءة حزب الفلاح

قـراءة جماعيـة، ثـم تفتـح الحضرة رسـميا بذكر اسـم الله المفـرد، وكلمـة التوحيـد (لا إلـه إلا الله)، بعـد ذلك تنشد مقطوعات شـعرية صوفية تزهد في الدنيا وترغب في الآخـرة، تلـك النصـوص الشـعرية من نظم شـعراء متصوفة مشـهورين في الغرب الجزائـري وجنوبه الغربي، مـن أمثال: سـيدي أحمـد بن مـوسى الكرزازي، سـيدي لخضر بن خلوف، سـيدي الشيخ، سـيدي يحي بلحاج...

وفي بعـض المناطق مـن تلمسـان (منطقـة أولادنهار بتلمسـان) يقـوم فقـراء الحضـرة بإطفـاء النـور، حيث يمارسـون الذكـر في الظلام لفـترة معينة[21]، إمـا بالتهليل أوبذكـر اسـم الجلالـة، وتختم حلقـة الحضـرة بالأدعية والاسـتغاثات والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم[22].

2) الشروط والآداب:

الحضـرة في منطقـة أولاد نهـار لهـا شـروط وآداب يراعيهـا ممارسـوها[23]، منهـا:

- تحريـر النية، فـلا يقصدون بها شـيئا غـير وجه الله وإصـلاح الحال وجلـب البركة.
- لا يشـترط في حلقـات الحضـرة أن يكـون الفقـراء المجتمعـين مـن طريقـة صوفيـة واحدة.
- قدسـية الزمان؛ كأن يكـون الاجتماع ليلـة الجمعة، أوالمناسبات الدينية، ومواسم الأولياء (الوعدات)... أي يترصـدون الليالي الفاضلة والأوقات الشـريفة.
- قدسـية المـكان؛ مثـل الزوايـا، أو منازل السـالكين (أهـل الله) مـن الشـيوخ والمقاديـم والفقراء.
- التزام الحضور الأدب مـع الله ومع بعضهم البعض، والـتزام الصمـت والابتعـاد عـن اللغو وعـن كل ما يشـوش القلب ويبعده مـن الحضرة.

ونشـير إلى أن الحضـرة عنـد جماعـات أخـرى، لا تشـترط أكـثر مـن ضـرورة توفـر الطهارتـين الكـبرى والصغـرى، والنيـة الصادقـة، وعـدا هذيـن الشـرطين فـإن الحضرة مفتوحـة لـكل النـاس، فالحضـرة حضـرة الله ولا يملـك أحـد فيهـا شـيئا علـى الإطـلاق، فـإذا كانـت مقامـة في المـنزل يظـل البـاب مفتوحـا لا يغلـق أبـدا أثنـاء الحضـرة وبعدهـا.

3) الوظيفة الروحية:

لقد تبـين من خـلال المعاينـة الميدانية وباسـتعمال أسـلوب الملاحظـة بالمشـاركة... مـع فقـراء ومقاديـم الحضرة دور هذه الحلقات في توفـير الراحة الروحية للفرد والاطمئنـان النفـسي، فالفـرد أثناءها يحـاول التملّص للحظات من العالـم المادي ومن كل الشـواغل الدنيوية بالاحتشـاد النفـسي والعصبي.

تعتبر الحضـرة بمثابة الغذاء الـروحي لفقراء الحضرة ومقاديمهـا ومرتاديهـا، إذ تعمـل علـى تهدئـة النفوس وطمأنـة القلوب، وبعث السـكينة في الحضور، فالحضرة مـن هذه الزاوية تعتبرزادا حيويا لإشـباع الحياة الروحية، الـتي سـتنعكس حتما علـى تقويـة الجوانب النفسـية والجسـمية للفـرد، وهنـا نلفـت النظـر إلى أن جماعات الحضـرة تعتقد كثـيرا في أهمية هذه الممارسـات الروحية وأثرهـا الفعال في شـفائهم من مختلف الأمـراض، ودفع البـلاء وقضاء الحـوائج وجلب المنافع، وهم لا يشـترطون في ذلك إلا اسـتحضار النيـة الصادقة.

زعم أهل الطب أن الصوت الحسـن يجري في الجسـم مجرى الـدم في العروق، فيصفو له الـدم وتنمو له النفس ويرتاح له القلـب، وتهز له الجوارح، ولهـذا كرهوا للطفل أن ينام علـى إثر البكاء[24].

فالاجتمـاع في حلقـات الحضـرة والسـماع حصـن للمريد مـن التراجع، فالاجتماع مع الشـيخ والسـالكين من المريديـن يؤثر في الطبـاع والفكر والسـلوك، فيجعل المريد السـالك ميالا إلى أحوالهم من دون أن يشـعر «لأن الطباع تسـرق الطبـاع والمرء علـى دين خليلـه» «ومن تحقق بحال لايخلـو حاضروه منه»، وقديمـا قالوا: حلقات الصوفيـة فيها اجتماع واسـتماع واتبـاع وانتفاع.

ومما ينسـب في هذا السـياق إلى سـيدي يـحي بلحاج النهاري نسـبا الكـرزازي مشـربا وطريقة:

حَضْرَتْكُمْ تشفيني جَمْعْكُمْ كَونية
عَرْفُوني في ربي السَّادة الصوفية


كوكبة من الفرسان في وعدة سيدي يحي بن صفية (الوصول)

مـن جَـا الحَضْـــرتْنا يَبْــرَا
يمشــي بْقَلــب مَسْتَامَــنْ
يْجِي نْحَاس ويرجع نُقْـــرة
والمُصطفى هو الضّامــنْ
الحضرة هي سباب الخَيرْ
الدّاوي المريــد من كَسره
اللي يجي لَيْهَا بالصّدق يْنال
يَصْفَى قلبه مايْشُــوف اغْيَارْ

ويقول أيضا:

الحضرة فيـهـا الـدْوَا بـقـول سْيَـادي
وعَمْـدَه يـا منـهـا بخيــر سِـيرْ نْحَالـي
داخـلـهـا يـا النّــاس ضُـــرّه يَبْــرا
وبَعْد يْكون مْريض قاع قلبه خاسر

4) مصادر شعر الحضرة:

أجمع مقاديـم وفقراء الحضـرة في منطقــة أولاد نهار بتلمســان علــى أن النصوص الشــعرية الــتي يتغنى بها في حلقــات الحضــرة تكاد تتــوزع بين شــاعرين صوفيين كبيرين، هما الشــيخ ســيدي أحمد بن مــوسى الكرزازي، والشــيخ ســيدي يحي بلحاج:

- ســيدي أحمــد بــن مــوسى الكــرزازي: ولــد ســنة 1502م بكــرزاز بالجنوب الجزائري وتــوفي بها حوالي 1610م، بعــد حيــاة قضاهــا متعبدا وزاهــدا، ينتهي نســبه إلى الإمــام إدريس بن إدريس الأكبر الحســني نســبا، تلقى علوم اللغــة العربية والفقــه والحديث والتفســير وعلوم القرآن، والتصوف ومبادئ الطريقة الشــاذلية على يــد الشــيخ محمد بن عبــد الرحمن الســهلي، أســس لأتباعه طريقة صوفيــة تعرف بـ «الكرزازية» نســبة لمنطقة كرزاز، أو «الموســاوية» نســبة إليه. له ديوان شــعري شــعبي ضخم، لا يزال جانب مهــم منــه مخبوء في صــدور فقــراء الحضرة وأتبــاع الطريقة الموســاوية الكرزازية[25].

- ســيدي يــحي بلحاج: هو ســيدي يــحي بن الحــاج بن عبــد القــادر بن بوبكر بن ســيدي يحي بــن صفية جد أولاد نهار (تلمســان)، ولد حوالي منتصف القرن 18م بنــواحي منطقة العريشــة، كان فقيهــا عالما وصوفيا شــاعرا، وهو أحد شــيوخ الطريقة الموساوية، ضريحه موجود قرب قرية بلحاجي بوســيف بتلمســان، عليه قبــة عظيمــة، يقصــده الناس للتــبرّك والزيــارة من مختلف مدن الغرب الجزائــري، كان مقامه في الماضي مســلكا دينيا هاما ومنتجعــا صوفيا مبــاركا، خاصة للمريدين الذيــن يقصدون زاوية كــرزاز الوافدين من الجهة الغربيــة للجزائر.

وحسب بعض الروايات فإن إنتاجه الشعري فاق الخمسمائة قصيدة شعبية في موضوعات الزهد والتصوف، أغلب تلك النصوص أصبحت مادة حيّة تغذّي حلقات الحضرة، ويرتوي من منابعها فقراء ومقاديم تلمسان بما تحتوي عليه من قيم روحية.

وعليه نرى أن النصوص الشعرية الصوفية التي يتغنى بها في حلقات الحضرة في تلمسان تعود زمنيا إلى القرون الخمسة الماضية، وهي الفترة التي ازدهر فيها التصوف الشعبي في المجتمع الجزائري بكل طقوسه وممارساته ونصوصه.

5) موضوعات شعر الحضرة:

كان الشعر وما زال معينا لا ينضب يرده الصوفية للارتواء من نبع التعبير الصادق، ووسيلة جادة لتصوير أدق مبادئ الطريق الصوفي بقواعده وآدابه وحقائقه، «هذه الحقائق التي تلوح لقلوب أتقياء هذه الأمة في ارتحالهم الذوقي لمنابع النور الإلهي، سيرا بأقدام الصدق والتجرد عن الأكوان، وطيرا بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات ..حتى تحط عصا الترحال والسفر عند خيام القرب من الله»[26].

ومن هنا جاءت نصوص حلقات الحضرة لتعكس لنا طبيعة التجربة الصوفية وتجلياتها، وهي في غرضها العام لا تخرج في جوهرها عن كونها منهاج للتصوف والتربية والسلوك، وعليه فإن ما يتضمنه هذا الإنتاج الشعري الشعبي ذي النزعة الصوفية من قصائد طويلة أو قصيرة، يتراوح عموما بين موضوعات مثل: التوبة، المجاهدة، تزكية النفس، الدنيا، الذكر، القلب، المدائح النبوية، الاستغاثات والأدعية، التعليم..

وسنستعرض بعض النصوص الشعرية الصوفية الشعبية التي تدور حول موضوع «التوبة» على سبيل الذكر لا الحصر:

- التوبة: تمثل التوبة عند الصوفية نقطة البداية في طريق السير إلى الله، وللعارفين من أهل الحقيقة كلام طويل، ومفاهيم دقيقة فيما يخص التوبة من حيث شروطها وآدابها ومنازلها، يقول القشيري:

«التوبة أول منزل من منازل السالكين، وأول مقام من مقامات الطالبين..»[27].

وتنتظم تحت موضوع التوبة جملة من النصوص الشعرية التي يُتغنّى بها في الحضرة، حيث يتطرق من خلالها الشاعر إلى مصير الإنسان بعبارات واضحة، غير معقّدة، فيعبر عن صدق عاطفته، وصدق توبته، متخذا في مرّات عديدة من نفسه محورا لكلامه، مثلما تعكسه لنا هذه الأبيات:

يا نفسي يَهديكْ توبي للغفّارْ
نْوَصّيك ونْوَصّيكْ ما اعْظَم الآخره
وْكَان بْغِيتِي خير لك خُذي الاخْبارْ
طِيعي ربّك لا تْمُوتي مَغْرُورَه
لا بدّ تَاتيك قَصَّابَة لَعْمَارْ
راه القْبَر شْحِيحْ والنَّار اشْرِيرَه

الشاعر في هذه الأبيات ينطلق من نفسه، ملحا عليها إلحاحا شديدا على ضرورة التوبة والإقلاع عن المعاصي، متوعدا إياها بحقائق لا يتمادى إليها شك أو ارتياب، مثل حتمية الموت وسكراته، والقبر وضمته، والآخرة وأهوالها، وهي حقائق تذكر كلها هذه النفس بفنائها المحتوم.

ونفس الشيء نلامسه في المقاطع التالية:

الشَّيْبْ راه بْدَا من اللّحية والرَّاسْ
والسَّنِّين اعْدَادْ من فُمّي طَاحُوا
يا وين الصحّة ما بْقَات الا للفَاسْ
والخَدْ اللّي كان يَضْوِي مَصْبَاحُو
يا توبْ لْرَبِّي بَرْكَاك من الوَسْوَاسْ
يا هَذِي مَاهِي دَايمة لِيك نْرُوحُوا

الشاعر في هذا النص الشعري نراه يمهد لغرضه المنشود بمقدمات تطعن في العالم الحسّي «الدنيوي» مجتهدا في كشف ملامح فناء بني البشر، بمؤشرات قرب الرحيل إلى العالم الآخر، بمفردات مثل: الشيب وتساقط

أسنان الفم، (كناية عن التقدم في السن)، فقدان الصحة وقوة وبهاء الشباب ونشاطه، كل هذا ليصل إلى الهدف المنشود، وهو إذكاء المشاعر الروحية، ودفع النفس إلى العلو والتسامي، وذلك بالرجوع أولا عن المعاصي والتوبة منها، والإقبال على الطاعة والعبادات، فالإنسان عندما يستشعر معاني مثل ذكر الموت وقصر الأمل، ينبعث في قلبه الخوف والخشية، فيفي بتمام التوبة.

مما يدخل في باب التوبة ما يشير إلى ذم النفس الأمّارة والتحذير منها، وما يتعلق بمضارها وطرق علاجها، نسوق هذا النص:

يا ذا النفس تْفكري في يوم التّذكارْ

خايف لا تحضاي عنده مَحْشُورَه

فعلك راه يحضر لك في الغارْ

ليلة تَتْمَسّاي بِه في الظلمة مقبُورَه

مْسَطّح تَسطاح بالطُّوبْ والاحْجارْ

رَدْمُوه بَمْسَاحْ كِيلّي مَطْمُورَه

محور الخطاب وغايته في هذا النص ينحصر في تذكير النفس بالموت، لردها عن غيّها وكبح شهواتها، ويأتي الابتداء بلفظة «النفس» متوافقا مع النبرة الوعظية، وذلك أنّ القصد كله يتجه إلى الحرص على تأكيد فنائها، لهذا كان الحرص على تقديم لفظة النفس والابتداء بها في سياق النص.

وتأتي ألفاظ مثل: تفكري، خافي، محشورة، الغار، الظلمة، مقبورة، متوافقة مع الجو العام للنص، والمشحون بمعاني التحذير والتذكير، وهو في نفس الوقت الهدف الذي يرومه صاحب النص الشعري.

وبنفس أسلوب النص السالف وطريقته، تأتي هذه الأبيات:

يا نفْسِي هَيِّ هْنَاكْ وتُوبي لله

اقْنعي باللّي اعطاك واحمدي لله

هذا النَّفس لْيَا طْغَاتْ ربي وَاشْ دْوَاهَا؟

فكّرها بالمَمَاتْ والحْسَابْ وْرَاهَا

يا نفسي خذي الحْدود واحسن لك ترتاحي

اتْفَكري لَيلة اللْحُودْ في حُفرَة تَلْتَاحِي

إن طريقة مجاهدة النفس وترويضها عن طريق اتّباع أسلوب تذكيرها بفنائها المحتوم، وزوالها المعلوم، طريقة تربوية سلوكية تعج بها مصنفات شيوخ التصوف، يقول الشيخ عبد القادر الجيلاني: «قصّر أملها - يقصد النفس - وقد أطاعتك إلى ما تريد منها، عظها بموعظة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو قوله: إذا أصبحت فلا تحدّث نفسك بالمساء، وإذا أمسيت فلا تحدّث نفسك بالصباح، اجتهد في تقصير الأمل وتقليل الحرص وذكر الموت»[28].

6) الإيقاع في شعر الحضرة:

طغت الصناعة الإيقاعية على نصوص الحضرة ذات النزعة الصوفية طغيانا، حتى لكأنك تسمع أنغاما وألحانا تستثير القلوب، ولا غرابة في ذلك إذا عرفنا أن النصوص الشعرية الصوفية ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى، وخير دليل على ذلك «التائيات الصوفية» التي تحوّلت إلى مقامات موسيقية يُتغنّى بها في المهرجانات العالمية للسماع الصوفي، مثل: تائية الجيلاني، تائية ابن عربي، تائية ابن الفارض (الكبرى والصغرى)، تائية عبد القادر بن محمد المدعو (سيدي الشيخ) الموسومة «الياقوتة في التصوف»، تائية أحمد العلاوي[29].

يؤكد مختار حبار على موسيقية النص الصوفي قائلا: «إن النص الصوفي في بنيته الكلية هو بالأساس نصّ سماعي يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية والموازنات الصوتية منها والمعنوية، بوصفها عناصر إثارة، تستدعي استجابة وجدانية وانفعالات، أكثر مما هو نص معنى ودلالات»[30].

يرى عبد الله ركيبي أن الشعر الشعبي الصوفي، عند تأليفه كان يراعي فيه الشاعر وينشد هدفا أساسيا، وهو توفير الإيقاع الموسيقي بهدف التأثير في المتلقي لتحقيق حالات الجذب والوجد أثناء حلقات الذكر والإنشاد: «كثير من قصائد هذا الشعر، وخاصة الزجل إنما أُلّفت بقصد الغناء والتلحين، وبوجه خاص.. الشعر الديني مدحا أو تصوّفا خالصا، لأن الهدف هو

الوَجْد الصوفي الذي يقتضي تمايلا واهتزازا خاصا، يصاحب الإنشاد أو يدعو إلى ترديد تعابير معينة بهدف التأثير والاندماج والتجاوب مع الشاعر أو المنشد..»[31].

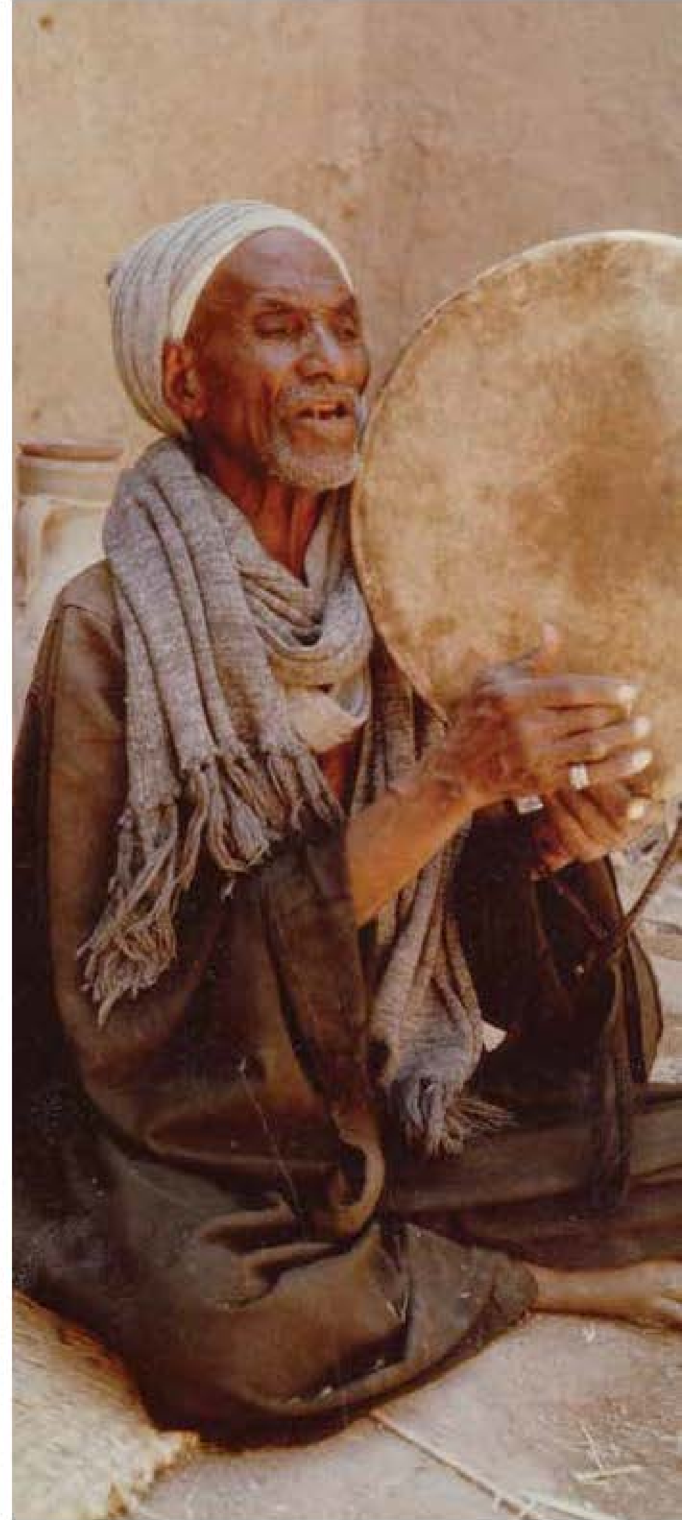
كثرت البكائيات في شعر الحضرة؛ خاصة في تلك الموضوعات المتصلة بالموت والقبر، الدنيا الغرارة النفس الأمّارة، السلوكات الجتماعية المنحرفة.. وهو في حقيقته بكاء على أحوال المجتمع والعامة من جرّاء الفتن التي ألمت به، وعلى الدين الذي هان وضعف في نفوس الناس، فشعراء الحضرة بدت لهم ذنوبهم أثقل من الجبال، وخُيّل إليهم أن رحمة الله لا تدرك إلا بالدمع والأنين.

لقد بدت لنا الإيقاعات الموسيقية بوجه عام في شعر حلقات الحضرة حزينة هادئة ومؤثرة، وهي إيقاعات تتلائم عموما وطبيعة تلك المجالس الصوفية التي تحاول أن تسدل على فضاءاتها معاني الصدق والهيبة والقداسة.

• الهوامش

1. -ينظر:
 - -الجيلاني بن عبد الحكم، المرآة الجلية، ص: 38، 39، 40.
 - -أحمد بن محمد العشماوي، السلسلة الوافية والياقوتة الصافية، ص:266-265.
 - -خليفة بن عمارة، سيرة البوبكرية (1) أجداد أولاد سيدي الشيخ، ترجمة: محمد قندوسي، مكتبة جودي مسعود، وهران، (د.ط)، 2002، ص:92.
 - -Jaques Berque : l'intérieur du Maghreb 15-17 siècle, p : 336-337.
 - - Capitaine Noel – Document historique sur... B.S.G.O, Sep/Dec, 1917, p: 248.
 - - تقاييد أولاد نهار.
2. ينظر: الجيلاني بن عبد الحكم، المرآة الجلية، ص:42
3. الجيلاني بن عبد الحكم، المرآة الجلية، ص:42.
4. فوزية ذياب، القيم الاجتماعية، مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980، ص: 182.
5. شوقي عبد الحكيم، الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونمانج، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط7، (د.ت، ص:248.
6. -فوزية ذياب، القيم الاجتماعية، ص:182.
7. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص:91.
8. بموازات أغنية الصف، توجد أهازيج نسوية أخرى، يطلق عليها في الثقافة الشعبية للمنطقة اسم (التّبْرَاشْ)، تغيب فيها الرقصة، وتكون مناسبتها غالبا ذكرى المولد النبوي الشريف، أو أثناء هدهدة الأطفال أو ترقيصم وتنويمهم.
9. شاكر البرمكي، الأهزوجة العراقية، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، بغداد، العدد الخامس، السنة التاسعة، 1978، ص: 38، 39.
10. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص: 93.
11. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص:91.
12. إبراهيم بهلول، فن الرقص الشعبي في الجزائر، (ج1)، ترجمة: أسماء سفاوي، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص:06.
13. يزلي بن عمر، صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية لولاية تلمسان، منطقة ترارة نموذجا معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1991-1990، ص:25.

د. محمد عمران – مصر



تَشَكُّل الضُّروب وآليَّاته عند المَدَّاحين المصريين

ثَمَّ قول بديهي – في عمليَّات الأداء وتشَكُّلاتها – مفاده: أن الإيقاع في الموسيقا هو الأصل قبل أن تتشَكَّل الهياكل اللحنيَّة وتتعدد موضاعاتها وأن هذه الهياكل اللحنية (والتي كانت صناعتها – عبر التاريخ – تخضع لمراحل تطور مختلفة) لم يتوافق فيها النَّغَم، وتستقيم مساراته، وتنتظم؛ إلَّاوفق بنية زمنية خاصة لايوفرها سوى الإيقاع.

ومن الطبيعي – ومدخلنا فولكلوري في هذا المقام – أن يكون مقصدنا المباشر البحث عن إجابة مقبولة لتلك التساؤلات التي راحت تنشأ في شأن دور الإيقاع في بناء الأشكال الموسيقية، مقابل الدور الذي تلعبه التوافقات النغمية بتراكيبها المتنوعة، وما إذا كان هذا الدور الإيقاعي قد تراجع أو انتقص من ميزة تفرده كبنية «زمنية تنظيميَّة»؟. ولذلك يكون من الطبيعي أيضًا أن ينصب اهتمامنا – في هذا المقام – على النشاط الموسيقي في دائرة الثقافة

الشعبية، حيث مايزال هذا النشاط يضم العديد من العمليات الموسيقية التي ترتكز على قواعد فنية، ومواضعات اجتماعية من شأنها كشف الكثير من الغوامض المتعلقة بالإيقاع ومفاهيمه. ففي هذه الدائرة مايزال الأساس - في بنية الأعمال الموسيقية - ينشأ على ما يمكن تسميته بـ «المُقوِّم الإيقاعي» بتراكيبه المختلفة، وبضروبه المتنوعة[1]، ليس على مستوى الانتاج الموسيقي المرتبط بالأحداث والوقائع الاجتماعية عند عامة الناس فحسب؛ وإنما على مستوي الأعمال الموسيقية المرتبطة بالموسيقيين المحترفين وخاصة الذين توافرت لديهم الإمكانات الفنية من خبرة في الأداء، ومن تعدد في الأدوات، وتنوُّع في الآليات.

في هذه الدائرة من الاحتراف، والتخصص الموسيقي المتميز بَرَزَت فئة من المغنين حظيت بتوافر هذه الميزات وارتبط إبداعها الموسيقي بالمقوم الإيقاعي ارتباطا وثيقًا ومتميزًا، فضلا عن أنها (في مجال الابداع الموسيقي بصفة عامة) راحت تتبوأ - وباقتدار - قائمة الموسيقيين الذين اتخذوا من ممارسة الأداء الموسيقي التقليدي حرفة يتعيشون منها؛ تلك كانت فئة المداحين.

مدّاحون من جنوب مصر

(مجموعة جيوفاني كانوفا)

والمدَّاحون؛ فئة من المغنين تنتمي إلى عوائل غجرية تعيش في مصر. وهي - من الناحية الفنية - تركت ميراثًا من الغناء القصصي عُرف باسم «قصص المدَّاحين»، نسبة إلى التسمية التي ظلت تُطلق على مؤدي هذا الصنف من الغناء وهم «المدَّاحون» أو «مدَّاحو الطَّار».

والمدَّاحون ليسوا جميعًا رجالًا، فمن بينهم عدد كبير من النساء راح يَبْرُز خلال العقود الماضية ويتصدر مجالات الأداء عند هذه الفئة من المغنين، بينما راح عدد المدَّاحين الرجال يتناقص في الحياة الفنية الشعبية، وبات من المعروف أن حِرْفة المديح إنما تُنْسب للنساء أيضا كما تنسب للرجال سواء بسواء.

والمدَّاحون، مغنون متجولون، يجوبون الأسواق، وينشدون على نواصي الحواري وعلى أبواب الدور طلبًا للعطايا. وبالرغم من أن قصص المدائح (أو الغناء القصصي) يقوم على الأداء الفردي والتوقيع على الدُّف في آن؛ فإن المَدَّاحة، أو المدَّاح غالبًا ما يصطحبا معهما نفرًا من الرجال أو النساء للضرب على الدُّف ولترديد أجزاء من المقاطع المُغَنَّاة، وقد يتبادل المصاحبون - مع المَدَّاحة، أو المدَّاح - الأداء أو يتداخلون بصوتهم مع صوتهما في كثير من مقاطع الغناء.

أما قصص المديح فقد شاعت منه طائفة كبيرة منها: « قصة أيُّوب وقصة فَاطمة بنْت برِّي، وقصة الخِتَام (أوالخَاتم)، وقصة سَعْد اليَتيم، وقصة السِّطيحَة، وقصة سَارَة والخليل إسماعيل، وقصة عَالْيَه الْعُقَيْلِيَّة، وقصة قَميص النَّبي، وقصة خَضْرَة الشَّرِيفَة، وقصة السَّيِّد أحمد البَدَوي »، وغيرها.

وثَمَّ علاقة بين المَدَّاحين وبعض شُعَراء السيِّرَة الهلالية، لا تقوم فقط على الصلة العرقية التي تربطهما ببعضهما البعض، وإنما تقوم على صلات فنية أيضًا، فإذا ما استثنينا حالات التدهور التي آل إليها المأثور الغنائي الذي عرفناه عند المغنِّين الشعبيين التقليديين، (والتي اختلطت فيها الأشكال وتكَسَّرَت، فضلًا عن تداخل بعضها مع بعضه البعض)، وإذا ما استثنينا أيضًا ما تشهده الحياة الفنية المعاصرة من تحرر واضح من تقاليد الأداء القديمة - إذا ما استثنينا هذا وذاك - نجد أن الصلات الفنية التي ربطت بين المدَّاحين وبعض شعَراء السِّيرَة، قامت في الأصل وفق مواضعات اجتماعية وضرورات فنية، فالموسيقيون الغَجَر يتواجدون في شكل أُسَر وعوائل تربطهم ببعضهم البعض صلة دَم ونسب، وفي ظل هذه الصلة تشكلت الْفرَق ومجاميع الغناء والعَزْف على الآلات الموسيقية، ولا مكان لغريب يمكن للغَجَر الاستعانة به في عملهم الموسيقي، ومن ثَم انغلقت دائرة الصُّحْبة الفنية على الغَجَر، وهذا ما يُبَرر استعانة بعض شعَراء السِيرَة بالْمَدَّاح لكي يسانده بالتوقيع على الدُّف، وربما بترديد بعض مقاطع السِّيَرة أيضًا. وبخلاف ذلك يستعين المَدَّاح بهذا الشَّاعر لكي يسانده بالعزف على الرَّبَابَة،

وربما يقوم بجانب ذلك بترديد بعض مقاطع المديح. ووفق هذه الصُّحْبَة تداخلت أساليب الأداء الخاصة بالْمَدَّاح مع أساليب أداء هؤلاء الشُّعَراء، أو بالأحرى مع البعض منهم[2].

في هذا الإطار الفني تشرب الموسيقيون الغَجَر فنون بعضهم البعض، وعلى الرغم من أن التَّوفُّر على قدر من التخصص الغنائي ظل مرهونًا بالإمكانات الفردية وبمدى ما يتحصل عليه هذا الفرد أو ذاك من محفوظ غنائي من ناحية، وبمدى ما يُظْهِر من نجاحات وبراعات في المحفوظ الغنائي الذي راح يجربه ويؤديه أمام الناس من ناحية ثانية؛ فإن ثَمَّ تداخلًا قديمًا. بين تخصصات الغناء عند المؤدين الجوالين. راح يَظْهَر فيما ينشده المدَّاحون وبعض شعَراء السِّيرَة من موضوعات بعينها، فبالإضافة إلى تشابه المقدمات واللزمات الشِّعْرية التي يستهل بها هؤلاء المغنون غناءهم؛ هناك موضوعات غنائية مشتركة تدخل في محفوظ كل من المَدَّاح وبعض الشُّعَراء وتأتي في إنشادهم، فبعض الشُّعَراء ينشدون من قصص المدَّاحين قصة أَيُّوب وقصة مَامُونة وقصة قَميص النبيِّ وغيرها. كما ينشد المدَّاحون بعضًا من أحداث سيرَة بَني هلال، وأكثر أجزاء السِّيرَة رواجًا في غناء المدَّاحين تلك التي تعرض لقصة أبي زيد الهلالي وعَالْيَة الْعُقَيْلِيَّة. وبجانب ذلك هناك وحْدَة في النُّظُم الإيقاعية التي يقوم عليها الأداء في السِّيرَة عند بعض الشُّعَراء وفي المدائح لاسيما وأن هناك طائفة من مؤدي السِّيرَة لا يستخدمون - في غنائهم - سوى «الدُّف» بكل ما يدور في نطاقه من استخدامات إيقاعية مشتركة بينهم والمدَّاحين وخاصة من حيث الشكل وطريقة التوقيع وأساليبه.

ومع تعدد الخصائص الفنية التي ربطت مُغَنِّي المدَائح بجانب من أساليب أداء السِّيرَة، (وخاصة السِّيرَة الهلالية)؛ بَرَزَت صفات مشتركة في الشكل عند كل من الفئتين وخاصة في الحالات التي يلجأ فيها المدَّاحون وبعض شعَراء السِّيرَة إلى الاعتماد على عناصر فنية بعينها ولاسيما في الغناء الذي يتخلله بعض السَّرْد والتعبير بالحركة الجسدية وبالإشارات والإيماءات وما شابه

لكن الإيقاع ظل - عند المداحين ومغني القصص الطويل- يمثل القاعدة النظرية والتطبيقية لبناء إبداعاتهم الموسيقية، لا لوزن الألحان، والتحكم في انتظام مساراتها فحسب، وإنَّما كنبض وازِن لرسم مساراتها، وتحديد مقدار الزَّمَن ونسبته بين كل نغمة وأخرى[3]. وتنسحب هذه المواضعة الفنية بوضوح على غناء المداحين.

من هنا لَزِم الوقوف على الكيفية التي يجري بها تشكيل الإيقاع عند هذه الفئة من المغنين، وفهم آلية العمليات الفنية الخاصة التي يلجئون إليها في تشكيل الضروب وفي تطويعها. كما لَزِمَ أيضًا التعرُّف (على نحو حتمي) على الأدوات والوسائل الإيقاعية التي يستخدمونها في التوقيع، والتعرف على الطرق والأساليب المتعددة التي يطيعون بها هذه الأدوات .

لقد تبين - من متابعة الأداء الحي لغناء المداحين - أن الغالبية العظمى منهم لا تستطيع تجسيد الإيقاع بالمفهوم الذي تقدم، إلَّا بأداتين أساسيتين هما: «الدُّف» (بأحجامه المتباينة) و«التصفيق بالأكف». أَمَّا عن الأسباب الفنية والثقافية التي جمعت بين المداحين وهاتين الأداتين وحملتهم على التمسك بهما دون سائر الأدوات والوسائل الإيقاعية الأخرى؛ فيمكن التدرج في توضيحها على النحو التالي:

الدُّف / الدَّف / الطَّار/ الرِّق[4]:

تأتي أهمية الدُّف، أو الطَّار (عند المدَّاحين)؛ من أنه آلة التوقيع الوحيدة التي يستعينون بها في أغانيهم القصصية، ولم يحدث أن استبدلوها بآلة إيقاعية أخرى إلَّا ما نَدر[5]. ويبدو أن ارتباط الدُّف بغناء المداحين لم يتأسس في الأصل على مبدأ اختيار الآلة الموسيقية المناسبة لمصاحبة نمط غنائي بعينه[6]، خاصة وأن هذا المبدأ ينسحب على الآلات المُنَغِّمَة (التي تصدر ألحانًا) أكثر مما ينسحب على آلات النقر والتوقيع، ولذا يكون من الجائز إحالة هذا الارتباط إلى الأسباب نفسها التي جمعت بين الدُّف والعديد من الأنشطة الموسيقية التي تتطلب إحداث نقرات وضربات إيقاعية واضحة النَّبر. على أن استخدام الدف لإظهار نوع الضرب وتشكُّلاته

لابد وأن يكون قد مَرّ بمراحل فنية ساهمت في بلورة طرق الأداء وأساليبه على النحو الذي ميّز كل طريقة وأعطى لها خصوصيتها[7]. كما لا يوجد لدينا تفسير للتميز الذي اختص به ارتباط الدُف بالمدّاحين الغَجَر سوى أن يكون هذا الارتباط قد سار منذ مراحل قديمة في الاتجاه الذي اقتضته تقاليد العمليات الغنائية كل وفق تمايزها النوعي، ووفق تنوع فئات المؤدين وانتماءاتهم الفنية. والمعروف أن تشكيل الضروب المصاحبة للغناء يقصد به ضبط الوزن وتنظيم الضربات، لكن استخدام الموسيقيين الغَجَر الدُف في غنائهم المعاصر راح ينطوي على وظائف فنية تجاوزت -في أحوال كثيرة- تلك القاعدة الأولية خاصة وأن الدُف عند الغَجَر المصريين ارتبط -في أكثر استخداماته- بغناء الروايات القصصية الطويلة، ولا يُعرف على وجه التحديد كيف ارتبط استخدام الدُف بهذا الصنف من الغناء، خاصة وأن هذا الارتباط يبدو أنه لم يتأسس في الأصل على المبدأ القائل: أن لكل غناء آلاته وأدواته، ولذا يكون من الجائز (وكما أوضحنا) إحالة سبب هذا الارتباط إلى العوامل التي جمعت بين الدُف والأنشطة الموسيقية التي تتطلب تشكيل الضروب لضبط الوزن وما شابه.

واستخدام الدف لدى المدّاحين (وكما ذكرنا) يتجاوز في كثير من الحالات مجرد كونه أداة لتشكيل الضروب ولوزن الألحان ذلك أنه يتحول (في الغناء القصصي) إلى عنصر من عناصر العَرْض الغنائي، على أن الأمر يتطلب أولًا البحث في العلاقة بين أساليب التوقيع على الدف، والعوامل التي تهيئ للمغنّي إظهار هذه الأساليب، ويُقصَد بذلك الإشارة إلى التركيب المادي (الفيزيائي) للدف، وطريقة حَمْله، وإمكاناته الصوتية.

لا يتقبل مُغنّي الدُف ضربات أو نقرات إيقاعية ذات جَرْس صوتي يكون مخالفًا للجَرس الذي اعتادوا على صدوره من الدُف، وحينما يفصح مغنّي القصص عن السبب الذي يحملهم على التمسك بهذه الأداة في صحبة الغناء وخاصة غناء القصص الطويل (كالسِّيرَة الهلالية على سبيل المثال)، يقول: «ان لقصة الهلايل طريقة وأصول»، والدُف -وفق هذا المعنى- يساعد في تحقيق هذه الطريقة لدى المغنين، ويؤدي استخدامه



إلى دَعْم هذه الأصول، وتوضيح خصائصها، على أن هذا القول يضيف -في الوقت نفسه- بُعدًا آخر للمَعْنَى الذي تنطوي عليه عملية التوقيع على الدُف، ويتمثل هذا البُعد في الجَرس الصوتي العام الناتج عن المزاوجة الصوتية (أي الطاقة الناتجة عن دمج صوت المغني مع صوت الضربات والنقرات الإيقاعية)[8] فلصوت الدُف رنين مميز خاص يجده المغني متآلفًا مع صوته، يحسه ويقدر أهميته، وقد حاول أحد رواة السِّيرَة تفسير هذا المعنَى بقوله: «وأنا بَقُول في أبو زيد لازِم الدُف يِزْخِمْ يَمّ راسي (أي بالقرب من أذنه) وفي سياق آخر يقول «يِدْوي يَمّ رَاسي» ويأتي هذا القول ليؤكد المَعْنَى نفسه الذي أشار إليه العديد من المغنين المداحين الذين يستخدمون الدُف.

ومُغنّي الدُف (وخاصة الشعراء منهم) يرفض صوت «الدَّرَبُكّة» ويرفض صوت الدُف المزود بالصنوج (المزهر) لأنهما ينأيان به عمّا يألفه من رنين و«يِتْكَلْبِش» (يتقيد) إذا صاحبته الربابة وإذا اضطر لذلك ترك أنغامها وراح يشق لنفسه طريقًا مغايرًا من النغمات التي يرسم مساراتها على النحو الذي يتآلف مع طبقة صوته، ومع توقيعاته من النقرات. ويقول أحد شُعراء السِّيرَة الذي ينشد أشعارها على الدُف: إنه دائمًا ما يُوجد فارق بين الطريقتين في المصاحبة الآلية

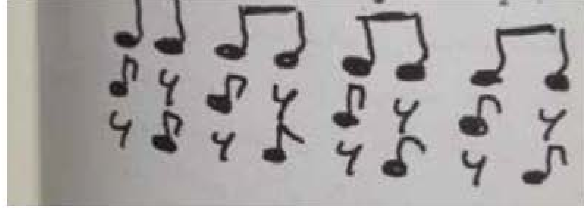
(على الرِّبَابَـة وعلى الدُّف) حيث يختل الأداء إذا ما أنشـد الواحد منهمـا بغير طريقته . ويذكر أحد شـعراء السِّـيرَة الذين ينشـدونها على الرِّبابة (فــي صعيـد مصر) : أن ثم فارقا كبيرًا بين أنشـاد السِّـيرَة على الربابة، وإنشـادها بصحبـة نقرات الدُّف وحـده «لا أنا اعـرَف أقول بطريقة الدُّف ولا شـاعر الدُّف يقدر يقول بطريقتي، ولَمّ اشـتغل معـاه بالربابة أقـول لُه «الأنـين دا» (يعزف علـى ربابته درجـة صوتيـة واحـدة ممـدودة) وهُـوَّ بقى يقـول زيّ مايقـول، ولَمّـا يفْـرق عن الأنـين (يبتعـد) أَضْبُط على صوتـه وامـشِي وراه، وزيّ ما يقول أقول وهـو ما بيثْبَتْشي علـى أنين واحد أبـدًا (أي أنه لايثبت علـى طبقة صوتية واحدة مسـتقرة) » .

والمدَّاح هـو الـذي يقـوم بتصنيـع الدف بنفسـه، وإعـداده للعمـل، ومـن ثَمّ يتـاح لـه مراعـاة مواصفاة الإعـداد الـذي يُوَفِّر لـه الإمكانـات الصوتيـة المطلوبة، والتي تتفق ومسـاعيه الفنيـة، كأن يكون الدف متسـعًا قليـلًا، أو ضيقًا بعض الشـيء، أو حادًا لامـع الصوت، أو بصـوت غليـظ، أو بصوت يقـع بين هـذا وذاك .

ومهمـا اختلفـت هـذه المواصفـات، أو تفاوتـت من مغـن إلى مغن آخر؛ فـإن الـرواة المداحـين يجمعون على أن مـدَّاح الـدُّف لايسـتطيع الغنـاء بـدون الـدُّف، وهو جعل بعضهم يذهب بالقـول الى «أن موضوعات غنائهم القصـصي وتفاصيـل رواياتهـم الغنائية إنمـا تخرج من مخاين الـدُّف»[9].

والدف يتخذ شـكل إطار مجهز من الخشـب الرقيق، شُـدَّ على أحد أوجهـه رقٌّ من جلد الماعـز[10]، يحمله المغني مُرَكِّزًا إيّـاه على راحة يده اليسـرى في وضـع رأسي قابضًا عليـه بالإبهام، ويضرب عليـه بكل راحـة اليَـد اليمني وأصابع اليَد اليسـرى فيصدر عن ذلـك ضربات ونقرات ذات أصـوات متباينـة في حدتها وغلظتهـا، ويمكن تمييز خطـين أساسـيين من هـذه الأصوات بالرجـوع إلى إلى العوامل المسـببة لحدوثهما: فأصابع اليد اليسرى لاتنقر الـرق الجلـدي إلَّا في الموضـع المتاخـم للإطار الخشـبي، وهـو الموضـع الذي تـزداد فيـه قوة شَـد الـرق الجلدي (بالقيـاس إلى قوة الشَّـد الواقعـة على بقية أجـزاء الرق الجلـدي)، وبطبيعة الحال كلما زادت قوة الشَّـد زاد عدد الاهـتزازات، ومن ثَـمَّ يكون الصوت الصـادر عن الضرب في هـذا الموضع أكثر حِـدَّة من الصوت الـذي يحصل عليه بالضـرب بأصابـع اليد اليمـنى علـى بقية سـطح الرِّق الجلدي .


تصفيق أحادي المسار


تصفيق متعدد المسار

يوقـع المغني علـى الـدف بالنَّقْر علـى الـرِّق بأصابع اليَـد، أو بالضرب عليه براحة اليَـد، أو بكليهما معًا بأعداد متواليـة كثيرة الزخارف والحشـوات الصوتيـة، تنتظم جميعهـا في وزن رباعي، أو ثنائي بسـيط .

التصفيق بالأكُف:

عنـد تتبع العمليـات الإيقاعية التي تجـري بالتصفيق بالأكـف لوحـظ أنهـا لاتحـدث إلَّا في نطـاق الأنشـطة الموسـيقية الـتي يسـمح بناؤهـا الإيقاعـي بمسـايرة التشـديدات الإيقاعية، أو تأكيدهـا على نحو منتظم . كما لوحـظ أن تلـك العمليات ترتبـط في أغلب الأحـوال بما يعرف بالمشـاركة الموسـيقية الجماعية . ففي هذا الإطار ينتظـم التصفيـق وفـق تشـكيلات عديدة، منهـا ماهو أحادي المسـار[11]، ومنها ماهو متعدد المسـار[12]. وبالرغم من تعدد الأشـكال الإيقاعيـة - التي تجـري بالتصفيق - فقد لوحـظ أنها تنطلـق جميعًا مـن قاعدة واحدة أساسـية، تتمثل في أن للتصفيـق ضربة واحدة مشـتركة تبرز كمبدأ إيقاعـي منظَّـم تسـتند عليـه عمليـة الأداء، ولا يُعرَف للتصفيق - في إطار المشـاركة الجماعيـة - نظام آخر يخرج عـن دائرة هـذه القاعدة .

التصفيق الخالص (بدون مصاحبة آلية):

من المعتاد ألَّا يحدث هذا التصفيق إلّا بعدما يكون المدَّاح قد قطع شوطًا في الغناء يكفل له، ولمستمعيه، التَّكيُّف مع خطة وزْنيَّة عامة تحتوي الشعور بسرعة الأداء، وتستوعب نُظُم الوقفات والاستهلالات.. إلخ . ولذا تتضاءل أهمية الدور الإيقاعي الذي يلعبه التصفيق في هذه الحالة، فيأتي وكأنه يُذَكِّر بأن الأداء ما يزال في طور الغناء، وهو دور ثانوي إذا ما قيس بأهمية الدور الذي يبرز للتصفيق حينما يُستخدم للإثارة والتنبيه، وهو مقصد واضح منذ اللحظة التي يُلقي فيها المغَنِّي بالدُّف جانبًا ليبدأ بالتصفيق، وهي اللحظة نفسها التي يرتفع فيها صوت المغَنِّي تدريجيًّا وتزداد فيها سرعة الأداء مع وقوف المغنِّي على قدميه، وهو (عند المداحين وعند بعض شُعراء السِّيرَة القدامى) شكل من أشكال الأداء المروري من مقطع غنائي إلى مقطع غنائي آخر.

والتصفيق ليس منتظم الضربات دائمًا، فحينما ينتقل المغني بالتوقيع على الدُّف إلى التصفيق ؛ فإنه ينتقل من الحالة الغنائية التي تكثر فيها الألحان إلى حالة يسيطر عليها ما يُعرف بـ «الإلقاء المرنم» (ريسيتاتيف) وهي حالة الأداء التي تسمح بجنوح نبرات الصوت خفضًا أو رفعًا، كما تسمح أيضًا بدفعه إلى أي مسلك من مسالك توظيف الصوت البشري لأغراض فنية مختلفة[13] . وفي إطار هذا الأداء قد يتوقف التصفيق مرات عدة ,خاصة عندما يلجأ المغني إلى التلويح بيديه في حمية الوصف ليعبر عن موقف في القصة المُغَنَّاة، أو أن يصور حدثا من أحداثها[14] . ويستمر الأداء بالتصفيق على هذا النحو، يتشكل بين معطيات الأداء الموسيقي ومتطلبات التغيير في طريقة الأداء .

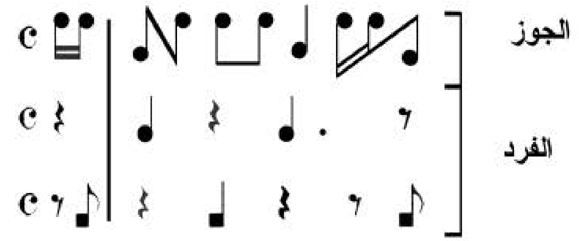
التصفيق مع الضرب على الدُّف :

كان المدَّاح – وحتى وقت قريب – يلجأ إلى إحداث الضرب بطريقة مميزة تعود إلى تقاليد غنائة قديمة، ففي الحالات القليلة التي بقيت حتى مطلع السبعينات من القرن الفائت، (والتى كان المداحون يعمدون فيها الى التوقيع بهذه الطريقة)؛ كان المغني يجلس متربعًا واضعًا الدُّف بين فخذيه (بحيث تكون واجهة الرِّق الجلدي إلى أعلَى) ثم يضرب عليه بكف يمناه ضربات ثقيلة (في مواضع النبرات الثقيلة « دُم ») تتعاقب بفواصل ثابتة . وفي موضع كل فاصلة من هذه الفواصل يصفق المغني بكفيه تصفيقة واحدة (تتكرر في مواضع النبرات الخفيفة «تِك») ومن تعاقب الضربات الثقيلة والتصفيقات الخفيفة يتخلَّق الشكل الإيقاعي لهذا التوقيع . وعندما يريد المغني أن يتحوَّل بالتوقيع من هذا الضرب إلى أي ضرب آخر تراه يُمسك بالدف في الوضع الشائع المعتاد، أي مرتكزًا على راحة اليد اليسرى .

وقد يصطحب المدَّاح فردًا آخرا يقوم بالتوقيع بهذه الطريقة، وفي هذه الحالة لاينشغل المدَّاح – عادة – بمهمة إحداث الضربات الأساسية (النبرة الثقيلة والنبرة الخفيفة) لأن صاحبه سوف يضطلع بها، ومن ثم ينصرف المداح إلى النَّقْر بأنامله على الرِّق الجلدي مرتجِلًا (على الوَزْن نفسه) العديد من الحليات والزخارف المختلفة . ونتيجة لذلك يتداخل معًا كل من الخطين الإيقاعيين الصادرين عن دُفّ المدَّاح ودُفّ صاحبه فيشكلان الضرْب الذي تميزت به هذه الطريقة في الأداء .

ويستخلص من أحاديث الرُّواة أن التوقيع بهذه الطريقة يجمع بين ضربين أساسيين لا يستغني عنهما المدَّاح، أحدهما يُعرف باسم «الفَرْد» أو «الفرْدي»[15] يجمع فيه المؤدي بين الضرب على الدُّف والتصفيق معًا، بينما يُعْرَف الضرب الثاني باسم «الجوز» وهو الذي يصدر عن الضرب على الدُّف وحدُه .

ويسمى الضَّرب «فَرْد» أو «مفْرد» لأنه لا يظهر سوى الضربات الأساسية (الشديدة والخفيفة) بينما يعتمد «الْجُوز» على الجمع بين تلك الضربات والحشوات الإيقاعية (من زخارف وحليات) في تشكيل واحد. وعلى الرغم من أن هذا التفسير يؤكد مع الشواهد الميدانية المتبقية. أن ضرب الْفَرْد يمكن أن يؤدى بالدُّف فقط؛ فإنه لا يوجد مع ذلك سبب فني واضح يحمل المؤدي على توقيع «الْفَرْد» بالدُّف



والصَّفْق معاً سوى أن هذه الطريقة في التوقيع تنشئ خطًا إيقاعيًّا منتظمًا يتعاقب فيه صوتان متمايزان من ناحية اللون.

ويذكر الرواة في صعيد مصر أن هذه الطريقة في التوقيع تعود إلى زمن ما كان يعرف باسم «مَدَّاحين الْجَمْع» فهم الذين ابتدعوها وأولئك كانت لهم طريقة مميزة في تقديم فنهم، حيث كان يجلس منهم ثلاثة أو أربعة وسط الجمهور يتناوبون الغناء فيما بينهم وكل منهم يمسك بيده دُفًّا يضرب عليه، ومن كان منهم يأتي دوره في الغناء تراه يجلس مرتكزًا على ركبتيه وسط زملائه المداحين ويضرب على الطّار، وأحيانًا كان يُغَيِّر من جلسته فيجلس القُرْفصاء أو يهم واقفًا ويتنقل بين الجمهور ويستمر على هذا الحال بعض الوقت قبل أن يعود إلى حيث يجلس زملاؤه لينفرد مَدَّاح آخر بالغناء.

ويؤكد الرواة أن طريقة أولئك المداحين كانت تتميز بالجمع بين ضربي «الفَرْدْ» و«الْجُوز» وأن أداء هذين الضربين كان يأتي بالتبادل فإذا كان المُغَنِّي يوقع بطريقة «الْفَرْد» قام زملاؤه بالتوقيع بطريقة «الْجُوز» وإذا وقع زملاؤه بطريقة الْجُوز قام المغني بالتوقيع بطريقة الْفَرْد، وهكذا. وكان من المعتاد لدى أولئك المداحين أن يجلس أحدهم مُتَرَبِّعًا ويضع الدُّف بين فخذيه ويضرب عليه بالتعاقب عددًا من الضربات الثقيلة ويملأ فواصلها بتلك الصَّفَقَات[16].

إن أهم ما يميز تشكيل الضرب على الدُّف (عند كل الذين يستخدمون هذه الأداة في صحبة الغناء الروائي الطويل) هو طريقة البدء التي تُظهر من اللحظة الأولى المبدأ المتبع في تشكيل الإيقاع، (أي في كيفية التعامل مع الضَّرب ومعالجة مفرداته وكذلك سرعاته) ويمكن النظر إلى طريقة البدء هذه على أنها خاصية أساسية من خواص تشكيل الضروب ومعالجتها في الغناء الطويل، فالمؤدون لا يبدأون بالتوقيع في كل مرة بضربة ثقيلة دائمًا أو بضربة خفيفة دائمًا، وليس هناك شاهد محدد - في آلية هذا التوقيع - يمكن اتخاذه معيارًا لقياس مدى الأهمية التي يوليها المؤدي لكيفية البدء، أو تحدد لماذا البدء بالضربة الثقيلة أحيانًا دون الخفيفة، ولماذا يحدث العكس دونما سبب واضح. على أن المؤدي حينما يبدأ بالتوقيع بالضربة الأولى، وسواء كانت هذه الضربة ثقيلة أو خفيفة؛ فإن هذه البداية تعني في الوقت نفسه بداية تشكيل الضرب المصاحب للغناء، وهو المبدأ نفسه الذي يسمح للمؤدي أن يُغَيِّر من مواقع التَّشْديدَات داخل الغناء (وفق مايراه ملائمًا لحركات صوته أو ملائمًا لموضع معين في الأداء) ويحدث هذا التغيير عن طريق ملء مواضع هذه التَّشْديدَات بالعديد من الحشوات والزوائد الإيقاعية كالْحلْيَات والزَّخَارف.. إلخ. ومع ذلك فإن المؤدي - وبعد أن يبدأ الدخول إلى الغناء- يحافظ على مواضع كل من الضربات الشديدة والخفيفة وبحسب ما يقابلهما من تشديد أو تخفيف في إيقاع الشطرة الشِّعْرية، فإذا جاءت بداية الشَّطْرَة الشعرية في موضع الضربة الإيقاعية الشديدة حرص المُغَنِّي على إظهار هذا التشديد في موضعه دونما تأخير أو تقديم، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالضربة الخفيفة وبداية الشطرة الشِّعْرية. وفي الحالات التي يلجأ فيها المُغَنِّي إلى تقديم أو تأخير موضع التشديد أو موضع التخفيف (أي إذا أراد أن يكسر هذه القاعدة عن عمد) لجأ إلى إظهار أساليب أخرى، وهذا لا يحدث عادة إلَّا من قِبَل المُغَنِّي الذي يتمتع بخبرة وبمقدرة تسمح له بكسر هذه القاعدة وتقديم البديل الذي يجب أن ينطوي على قيمة فنية عالية. ومما يجدر ذكره أن هناك مقاطع في الغناء تأتي فيها كل شطرة من شطرات الشِّعْر في موضع الضربة الضعيفة وذلك بسبب طبيعة التكوين الإيقاعي للضرب في كل من اللحن والشِّعْر، ومثل هذا الأداء يُظهر أمرين، الأول: مقدرة المُغَنِّي على وضع كل من التركيب اللحني والشِّعْري في موضعه الموسيقي (الوَزْني) الصحيح. والثاني: أن هذا المَوْضع الموسيقي يُظهر في الوقت نفسه درجة وعي المُغَنِّي بموضع النَّبْر (شديده، وخفيفه)، فكل موضع ثقيل في الضرب، أو



خفيف يعد معيارًا لقياس الزمن الواقع بين الضربات وبعضها البعض. ولكي يُعَزِّز المُغَنِّي من سلامة الشكل الإيقاعي ويؤكد شعوره بالضربات الشديدة والخفيفة؛ يلجأ إلى تقطيع الشكل اللحني تقطيعًا إيقاعيًّا مختلف الأشكال في إطار الوزن الكُلِّي.

وثَمَّة ملاحظة جدير ذكرها في هذا السياق – تخص المدَّاحين الذين يلجئون الى الغناء بصحبة آلة الربابة على نحو خاص دون الحاجة إلى أية أداة أخرى لضبط وتنظيم الإيقاع –، فهؤلاء دائمًا ما ينحون بالأداء تجاه التحرر من الوزن بخصائصه المتعارف عليها[17]، وهذه الخصائص ليست مُمَثَّلَة في غناء هؤلاء المداحين إلَّا في مواقع معينة في الخط اللحني تقتضي طبيعة تكوينها النَّغَمي والعروضي التحرر من خاصية الالتزام بالوزن المنتظم انتظامًا قياسيًّا وهذه المواقع اللحنية تأتي في الخط اللحني. إما كاستهلال، أو كمواقع مرورية تربط بين الأجزاء اللحنية ذات الإيقاع الموزون بعضها البعض، وهي الأجزاء التي تسيطر – بطول متنها الشعري وشكلها اللحني – على عموم الأداء، وهذا يعني أن هناك اتجاهًا نحو وزن الإيقاع ويعني أيضًا أن لدى المؤدي وَعْي بالعلاقة بين النَّبْرَة الشديدة والنَّبْرة الضعيفة اللتين ينتظم بهما الوزن. ولاشك أن عدم التقيُّد بالوزن (في أجزاء معينة من الأداء) يعني في الوقت نفسه التقيد بإيقاع آخر غير الإيقاع الموزون، ومن ثَمَّ تبقى معالجة الإيقاع وَتَمَثُّل الوَزْن وكل ما يتصل بهما من مفاهيم لدى عازفي الرَّبَابَة المداحين – تبقى – من الملاحظات التي لا يستقيم فهمها فهمًا صحيحًا إن هي عُزِلَت عن فهم طبيعة التشكيل الإيقاعي العام الذي تدور حوله كل صور الإيقاع بما فيها من انتظام واختلال واختلاف في السرعة أيضًا.

ومن الملاحظات المهمة التي تبرز في إطار التشكيل الإيقاعي الموزون (وخاصة التشكيل الذي لا يعتمد بالضرورة على استخدام أدوات ايقاعية) أنه يفتقد في بعض أجزائه المحافظة على تدفق النَّبْرَة الإيقاعية الشديدة بتوالي دائم ومنتظم، ومن ثم يبدو الوزن منكسرًا في تلك الأجزاء التي تأتي عادة في شكل مواقع مرورية ينتقل بها الأداء من شكل لحني إلى شكل لحني آخر أو من سرعة إلى سرعة أخرى، كما قد يحدث هذا الكَسْر الوَزْنِي لأسباب أخرى أهمها عدم تطابق إيقاع اللحن بإيقاع الشِّعر (التفعيلة) وهي الحالة التي يصعب معالجتها في إطار الوزن اللحني المنتظم.

ومن هنا يمكن القول أن أهم ما يميز خصائص الإيقاع – عند عازفي الرَّبَابَة المداحين – أن الإيقاع لا يبدأ بالضرورة بإظهار نوع النَّبْر شَدِيدُة من خَفِيفُة، ولا يعتمد في بداية الأداء (وفي أجزاء أخرى داخل الأداء) على مبدأ المحافظة على المسافات الزمنية التي تفصل بين النبرتين (الشديدة والخفيفة) فالمداح لا يُوْلي أهمية كبيرة لهذه الناحية. على أن تميز الشكل الإيقاعي وتحديد نوع ميزانه وسرعته لا يحدث عادة إلَّا بعد انقضاء وقت من بدء الأداء يكفي لإدراك التوقيع وانتظام تدفق النَّبْر حتى يمكن تحديد شكل العلاقة الزمنية التي تفصل بين النَّبْرَة والأخرى وفهم طبيعة الدور الذي تضطلع به النَّبْرَة الشديدة في تشكيل هذا الإيقاع ومن ثم يمكن تحديد نوع الوزن وتقدير سرعته.

أما حركة الإيقاع (وهي الناحية التي تُظهر مدى تمثل المؤدي لثبات أو تباين السرعة أثناء الأداء (Tempo) فإنها غير ثابتة، ويبدو أن عدم ثبات السرعة على درجة محددة (تتوافق مع ثبات سرعة بَنْدُول الساعة أو مع انتظام مقياس السرعة «Motronome») – يبدو – أنها سمة من سمات هذا الأداء الموسيقي الذي يستغرق وقتًا طويلًا والذي لا تُستخدم فيه أية أدوات للتوقيع. ولاشك أن المرونة وعدم الصرامة اللتين يبديهما المغني (عازف الربابة المداح) تجاه عدم ثبات سرعة الإيقاع تعني أنها ضرورة تستوجبها تقاليد أداء الغناء القصصي الطويل وخاصة في حالات الأداء التي يعتريها الوقوف على حَرْف أو مَدّ حرف أو التمهل عند مقطع والإسراع عند مقطع آخر.. إلخ، ومع ذلك يمكن القول أن هناك «نَبْضَة» أو «وحدة» إيقاعية مُنَظَّمَة للوزن يمكن إدراكها في أداء أولئك المغنين وإن كان الشعور بتأثير هذه النبضة يغيب أحيانًا في بعض المواقع وخاصة فيما يتصل بسرعة الأداء.

أما الموازين التي تصاغ عليها الألحان عند عازفي الربابة المغنين، فإنها لا تخرج عن الميزانين «الثنائي البسيط والرباعي» وقد يجري تشكيل الخط اللحني في واحد من هذين الميزانين لفترة من الأداء قد تطول أو تقصر ثم يتغير الإيقاع ليتحول بالأداء إلى الميزان الثاني. وقد يتشكل الخط اللحني على نحو لا تنتظم فيه مواقع النَّبْرَة الشديدة قياسًا بمواقع النَّبْرَة الخفيفة فينشأ عن ذلك شعور بأن كلًا من الميزانين يتداخلان معًا في موقع لحني قصير الزمن نسبيًا. والمعتاد ألَّا ينتج عن الشعور بهذا التداخل أي نفور لأن كلًا من الميزانين ينتميان إلى أصل وزني واحد، ويظل الفارق بينهما محدودًا بمواقع النَّبْر، وهو أمر لا يلتزم به المؤدي عادة كما سبق توضيحه، فضلًا عن أن الالتزام بمواقع النَّبْر يختلف من مؤد إلى مؤد آخر وخاصة في غياب الأدوات الإيقاعية الضابطة.

أما الألحان ومساراتها المتبعة في غناء قصص المداحين، فإنها دائمًا ما تأتي في حدود فاصلة الرَّابعَة الموسيقية وهي الفاصلة التي تتناسب (تقليديًا) وخصائص الغناء الملحمي، أو الغناء الروائي الطويل، وقليلًا ما يلجأ المَدَّاح إلى تجاوز هذه المساحة الصوتية.

وفي تشكيل الألحان يلاحظ أن كل قصة من قصص المدَّاحين لها لحن مميز خاص بها ومع ذلك هناك تشابه وتقارب ليس فقط بين هيكلية هذه الألحان وبعضها البعض ؛ وإنما في مسارات النَّغم، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الغناء القصصي (وخاصة الصادر عن مُغَن واحد بعينه) تبرز فيه وحْدَة الأسلوب الموسيقي الممثل لثقافة موطن المغنِّي ومرجعياته الفنية .يُضاف إلى ذلك أن المدَّاحين لهم طرق تقليدية في الأداء، أهمها تلك التي تتمثل في اختيار نوع الضَّرْب ونوع أدواته على النحو الذي سبق بيانه، كما يعمدون إلى طريقة واحدة متميزة في الأداء الجماعي الذي يأتي في الأجزاء التي تتطلب الرُّدُود أو التداخل الصوتي.

أما التكوين المقامي الذي تَجْري عليه الألحان فلا يخرج عادة عن جِنْس الجزْع لمقام الرَّاسْت، وهو التكوين «الرباعي» الشائع في الاستخدامات الموسيقية الشعبية لأسباب تتصل بطبيعة الثقافة الموسيقية التي حددت التكوينات المقامية المستخدمة في الموسيقا الشعبية عند المحترفين في نطاق تكوينة الرَّاسْت وفروعه في حدود قليلة.

حينما يبدأ المدَّاح الغناء يستهله بالتوقيع على الدف، (وهو جالس) مُحْدثًا ضربات من نعاقب النَّبْر الثقيل والنَّبْر الخفيف، وسرعان ما ينتظم هذا النَّبْر

في وَزْن وسرعة محددتين. والمعتاد أن يبدأ المغني الأداء الموزون في سرعة معتدلة (وقد تميل إلى البطء) وينشد مقطعًا أو أكثر في مدح الرسول ثم يبدأ بعد ذلك في غناء وقائع القصة.

بعد فترة من الغناء الموزون (قد تمتد إلى عشر دقائق) يمكن ملاحظة مايطرأ على الأداء من تغيُّر، وخاصة التغيُّر الذي يتعلَّق بسرعة الأداء والطبقة الصوتية، ففي الأولى تزداد السرعة بينما يحدث ارتفاع ملحوظ في الطبقة الصوتية، وتلك التغيرات دلالة على أن المغني مايزال يتحسس طريقه لتحديد السرعة والطبقة الصوتية المناسبتين للأداء ولإمكانات صوته. وبعد أن يقطع المغني شوطًا في الأداء المستقر (سرعة وطبقة صوتية) يلاحظ - وربما لكثرة الاستطراد في أداء لحن واحد بعينه لمدة طويلة - أن هذا اللحن يَدْخل عليه بعض التغييرات المختلفة في درجتها تبعًا لعدد المرات التي يتكرر فيها، وقد يتغيَّر اللحن بلحن آخر (جملة لحنية مغلقة)[18] ذي بنية مميزة، لكنه لايخرج عادة عن الإطار المقامي، والإيقاعي الذي يتحرك فيه الخط اللحني العام وإن كان تغيُّر السرعة أمرًا واردًا في هذه الحالة.

بعد فترة من الغناء المتواصل (تصل إلى مايقارب نصف الساعة تقريبًا) يتوقف المغني عن التوقيع والغناء ليَسْرِد: معقبًا على ماجاء في المقطع الغنائي، وقد يتابع بالسَّرد، قَص بعض من الأحداث التي سوف يصورها بالغناء بعد ذلك.

ومن تقاليد الأداء بطريقة السَّرد، أن المغنِّي قد يلجأ إلى التحدث بلهجة شخصيَّات القصة، أو يَعْمَد إلى تمثيل حركة الشخوص. وعند الانتهاء من فقرة الأداء بالسَّرد يدخل المغني مباشرة إلى الغناء مع التوقيع على الدُّف، والمعتاد عندئذ أن يكون هذا الغناء بلحن آخر وبتوقيع آخر. وقد يعلو الصوت وتزداد سرعة الأداء إذا كان الشِّعر يصف معركة (على سبيل المثال)، كما يتخلل التوقيع حينئذ صوت ضربات ثقيلة، وتبرز قفزات نغمية حادة في حركة سريعة ومتعاقبة، أو تأتي من حين لآخر على غير انتظام. ويُنهي المغني هذا الجزء الغنائي السريع بقفلة قصيرة يؤديها بتوقيع بطيء، وقد لايصاحبها أي توقيع. وقد يتابع المغني الأداء بعد ذلك بطريقة السَّرْد، أو يتوقف عن الأداء بعض الوقت للراحة قبل أن يتابع الأداء مرة أخرى مستهلًّا إياه إمَّا بالسَّرد، أو بغناء مقطع في المديح النبوي، أو بالدخول مباشرة إلى أحداث القصة.

ومن التقاليد التي كانت متبعة لدى المداحين؛ أن المغني كان ينهض واقفًا وهو يتابع الغناء، وقد لايثبت في مكان واحد لفترة طويلة، فتراه يتنقَّل ببضع خطوات أمام ووسط المستمعين وبقدر ما يسمح به مكان العرض، وقد يُلْقي بالدُّف جانبا، أو على مقربة منه ويلَوِّح بيديه تارة، ويصفِّق تارة ثم يعود- بعد فترة من الأداء - إلى حيث ألقى بالدُّف، فيمسكه بيديه ويوقع عليه. وقد تَمُر فترة طويلة من الأداء يقطعها المغني بين الأداء واقفًا والأداء وهو جالس، وبين التوقيع بالدُّف، والتوقيع بالتصفيق، - وفي سرعة مفاجئة - يتوقف المغني عن التوقيع وينبعث - من حيوية الصوت - ذيل نغمي بطيء الحركة، يميل ناحية الغلَظ، يصاحب نهاية المقطع الشِّعْري أو نهاية الفقرة: «أفْضَل ما قُلْنَا نصَلِّي عَلَى النَّبي» أو: « يا عَاشِقْ الزِّين صَلِّي ».

• الهوامش

1. -الضَّرب- في الموسيقا - هو عدد من النَّبرات (ضَربات)، منها ماهو ثقيل (دُم،شديد)، ومنها ماهو خفيف (تِك، ضعيف)، تتوالى في ترتيب خاص، وفي عدد معين، ونتيجة لذلك ينشأ ما يُسَمَّى بـ: "الميزان" الذي يستقيم فيه التوقيع، وينتظم فيه الوزن. ويستخدم الضرب - على هذا النحولضبط حركة النغمات وتحديد مقدار الزّمن الذي يربط أو يفصل بين كل نغمة وأخرى. ومن الضروب التي عرفتها الموسيقا الشعبية (في مصر): "الواحدة والنصف" و"الواحد الكبير" و"الواحدة القاعدة" والواحدة الماشية " أو "الواحدة

أ. عبد الله الهلالي – المغرب

رقصة هوارة
مقاربة سيميولوجية إثنوغرافية



إن من يشاهد الرقصات الفولكلورية المغربية، وهي تذُرُّتوا بلها على الأطباق الفرجوية المقدمة، سواء بالمهرجانات الثقافية أو في مختلف الاحتفالات الشعبية، لا يمكنه إلا أن يقع أسيرا لإحساس خاص تمتزج فيه المتعة والدهشة وأشياء أخرى تتجاوز حدود الوصف والتسمية. ولعل هذا المستوى الخفي هو ما يحفز بعض الباحثين، ونحن منهم، على عدم الوقوف عند عتبة الدهشة، والتجرؤ على إعمال ما بالحوزة من آليات النظر العقلي لمحاولة فهم ما تعرضه تلك الرقصات من دلالات.

وقد اخترت الاشتغال على رقصة تحيا بمنطقة هوارة المتواجدة بسهل سوس بالمغرب[1]، بالنظر إلى تفردها الكوريغرافي، والطابع الخاص لتركيبتها البشرية، والبعد الاستيطيقي والثقافي للحركات الجسدية لراقصيها، ورمزية الآلات الإيقاعية التي تصاحبها؛ إنها «النّْغْتة» أو «الوْناسة» أو بكل بساطة «الرقصة الهوارية»، إن

نحن أردنا التجرد من كل تعيين محلي. وسأنطلق من إطار عام أعرض فيه نماذج تحليلية مقارِبة لموضوع الرقص، وبعدها سأصوغ نموذجا تحليليا خاصا يجمع بين السيميولوجيا والإثنوغرافيا، وهو الذي سأتبناه، على اعتبار ما ينطوي عليه من جوانب بإمكانها أن تسعف في تقديم إضاءات حول الدلالات العميقة للرقصة موضوع البحث.

إطار عام:

1) توضيح إبيستيمولوجي:

ينبه كليفورد غيرتز Clifford Geertz في كتابه *The Interpretation of Cultures* إلى أن تحليل الثقافة ليس بحاجة إلى أن يكون علما تجريبيا يبحث عن قوانين، وإنما إلى أن يكون علما تأويليا يبحث عن دلالات[2]. ذلك أن ما يجدر التركيز عليه، بالأحرى، عند مقاربة مظهر ثقافي معين، هو تفسير وتأويل التعبيرات الاجتماعية التي تبدو، سطحيا، ذات طابع لغزي. وتعتبر الإثنوغرافيا، حسب غيرتز، نموذجا للتفسير المكثف للمظاهر الثقافية، على اعتبار أن الإثنوغرافي، فضلا عن قيامه بالإجراء الروتيني المتمثل في جمع المعطيات الميدانية، فإنه يسعى، فوق ذلك، إلى مقاربة بنيات معقدة ومتراكبة، عبر رصدها في مقام أول، وتفسيرها بعد ذلك[3].

وارتباطا بموضوع «الفولكلور»، فإن إعادة النظر في طرق مقاربته في أوائل السبعينات قد قادت إلى الاعتراف بأهمية سياق الأداء. وهكذا، أصبحت الأهمية تولى لدراسة الفولكلور في علاقته بالجماعة التي يوجد فيها، أكثر من الاهتمام بدراسته كعلم يتتبع آثار هوية إنسانية عرقية قديمة. يقول أحمد مرسي، في هذا الصدد، موسعا مفهوم السياق إلى نطاقات تتجاوز البعد التواصلي الصرف بأنه «لا يمكننا الفصل بين المادة الشعبية وسياقها وأصحابها والبيئة التي تتداولها»[4].

2) بعض النماذج التحليلية المقارِبة لموضوع الرقص:

انبثقت الدراسات المنصبة حول الرقص الفولكلوري كتخصص علمي خلال القرن 20، استجابة لفضول معرفي ركز على البعد الإثنولوجي لهذا النشاط البشري[5]. وقد استندت على مبادئ منهجية ونماذج بحثية استوحتها من الإثنولوجيا وتاريخ الثقافة، وفي وقت لاحق، من علم الموسيقى الإثني ونظرية الإيماءات واللسانيات[6]. وقد نجح أنثروبولوجيو الرقص، مع نهاية القرن 20 وبداية القرن الموالي، في إعطاء الطابع العلمي لتخصصهم، من خلال توظيفهم لمفاهيم اقتُرضت من اللسانيات البنيوية ومن السيميولوجيا[7]. إلا أن الدرس السيميولوجي الذي يتخذ كموضوع له الحركة المجسَّدة رقصاً، والجسد الراقص، والرقص في حد ذاته، لا يمكنه أن يستغني عن التحديدات الإثنوغرافية والاجتماعية والسياسية التي تؤطر ممارسة الرقص[8].

وقد سبق لكريماص GREIMAS أن اقترح مقاربتين للتفكير في المواضيع السيميوطيقية المعقدة، وهما السيميوطيقا الإثنية التي تعنى بما هو مقدس وجماعي والسيميوطيقا الاجتماعية التي تُعنى بما هو جمالي وأسلوبي فردي، وقد اتخذ من رقصة المحاربين في المجتمعات البدائية، في تقابلها مع عرض الأوبرا في المجتمعات العصرية الغربية، مثالا لشرح ما ينطوي عليه كل من الاتجاهين[9].

غير أن وجود رقصات تجمع في نفس الوقت بين الطابع المقدس والطابع الجمالي يدعو إلى توخي بعض الحذر إزاء مقترح كريماص؛ ولعل هذا ما جعل مريم غلوز Mariem Guellouz تقترح نموذجا أكثر شمولية يتعايش فيه الأسطوري مع الجمالي أسمته «السيميوطيقا الأنثروبولوجية»[10]. ويقتضي هذا النموذج أن تتم دراسة موضوع معقد كالرقص بإدماج الإجراءات المنهجية الإثنوغرافية المتمثلة في البحث الميداني والملاحظة المعززة بالمشاركة وهلم جرا، مع التحليل المنصب على الرقص الطقوسي المقنن وعلى مسرحة الإبداعات الكوريغرافية[11].

وقد اكتسبت أنثروبولوجيا الرقص شرعيتها مع جيل كامل من الأنثروبولوجيين الأمريكيين، وهو ما يشهد به مؤلَّف لكل من أندري غراو وجورجانا ويير-غور A. Grau et G. Wierre-Gor، ضمَّ إسهامات بحثية حول أنثروبولوجيا الرقص وما يميز هذا التخصص

العلمي مـن ملامـح[12]. وهكذا، أصبـح بالإمـكان احتواء موضـوع الرقص بطريقـة صورية عن طريق اسـتخدام نماذج نظرية مسـتوحاة من اللسـانيات، مما ترتب عنه ظهور تحليلات طالـت الأنسـاق الداخليـة للرقصات، وبمـوازاة ذلك انبثاق دراسـات مقارنة لرقصـات الثقافة الواحـدة، غايتها بلـورة حصيلـة أنثروبولوجيـة ذات مدى عـام وشـامل. علـى سـبيل المثـال، انطلـق دريد ويليامـز Drid Williams مـن فرضيـة تجـذر اللغـة الجسـدية داخـل الوقائـع الاجتماعية، فحـاول وصف الحركات البشـرية مـن حيث أنساقُها ونحوُها وقواعدُ اشـتغالها، بربطهـا بالثقافة الـتي تنتجها[13]؛ مـن جانب آخر، درسـت أدريـين كيبلـر Adrienne Keappler الرقـص بجـزر تونغـا Tonga، بالاعتماد علـى مقولات مستمدة من اللسـانيات ومن السـيميولوجيا الوظيفية أهمهـا «الكينيـم» kinème و«المورفوكينيـم» morphokinème و«الكوريـم»[14] Chorème؛ أما التحليلات الـتي أجراها راي ل. بيردويسـتل Ray L. Birdwhistell، فتعتـبر مـن الأهميـة بمـكان، بالنظر إلى تركيزهـا علـى الجانب التواصلـي في دراسـة حركات وإيماءات الجسـد البشـري، وتبنيها لمنظور يقول بتماثل السـلوك التواصلـي الـذي تدركـه العين مع السـلوك التواصلـي الذي تدركـه الأذن[15].

ومـع ذلـك، لا يخلو تطبيـق المقـولات اللسـانية من مشـاكل نظريـة ومنهجيـة وهو مـا لاحظه جـوزي جيل José Gil، لمـا فصـل بين المسـتوى الجـزئي للحركات الجسـدية الوظيفيـة والمسـتوى الشـامل للرقـص، إذ تبـين أن الحـركات المعزولـة تكـون لهـا دلالات محددة وفقـيرة، في حـين أن الرقص يكون مشـبعا بمعـان غنية يضفيها عليـه الراقصون بأدائهم[16]. لهـذا، لا يصح اعتبار الحركات المعـبر عنها رقصـا بأنها مزدوجـة التمفصل ولا كونهـا قابلـة للبنينة كما هـو الحال بالنسـبة للغة. وقد قـدم فرانسـيس سبارشـوت Francis Sparshott مجموعـة من المظاهـر التي توضـح عدم قابليـة إخضاع الرقـص للوضع الخـاص باللغـة، لعل أهمهـا يتمثل في أن أي تقطيـع للرقصـة إلى وحـدات حركية سـيصطدم، بالضـرورة، بتداخل هـذه الوحدات مـع بعضها البعض بصورة يصبح فيهـا إدراك الحدود بين الحـركات أمرا غير ممكن[17].

وقد حاول غوران سونيسون Göran Sonesson التخلص من هيمنة اللسـانيات واللجوء إلى سيميولوجيا الجسـد، فاقـترح صورنـة الوضعيـات المكانية لجسـد الراقـص[18]؛ يعـني ذلـك أن مـا يتمفصـل في الرقص لم يعد هو الوحـدات الحركية، وإنما مناطـق مكانية كاملة، على أن الأمـر لا يتعلق هنا بتمفصل بمعـنى الكلمة، وإنما بتضمـين منطقـة داخـل أخـرى، بحيـث يدخـل، مثلا، المجـال الحركـي لليد ضمـن المجـال الحركـي للمرفق، ومجـال هذا الأخـير ضمن مجـال الكتـف وهكذا[19].

2) نحو بناء استراتيجية تحليلية

لمقاربة الرقصة الهوارية:

سـنعتمد في مقاربـة الرقصـة الهواريـة علـى تصور يعتبرها، على المسـتوى الدياكروني، كنتاج ماض أساسـه واقعـة ثقافية معينة، وعلى المسـتوى السـنكروني، ككل مشـكل من إيمـاءات وحركات وأجسـاد راقصـة ولباس وموسـيقى. ولأن هـذا الـكل معقـد للغايـة ومحكـوم بمجموعة من الشـفرات، فإن ملاحظتـه الآنية قد تحتاج إلى مُعينـات تقنيـة؛ ولهـذا، اعتمدنـا على متن مشـكل مـن فيديوهـات وصـور، ودعمنـاه بمعطيـات تحصلت من إجـراءات منهجيـة إثنوغرافيـة كالملاحظة المباشـرة والملاحظـة المعـززة بالمشـاركة والاسـتجواب. وعمدنـا على تقسـيم المـتن إلى مجالين: مجال كوريغرافي يشـمل المسلسـل الحركي للراقصة، والحوار الجسدي والحركي بينهـا وبـين الراقص، وبـين هـؤلاء والضابـط الرئيسي للإيقـاع (الرايس)، وبين هـؤلاء جميعـا و«اللْغايْتية»؛ ومجال موازي يشـمل المكان والإيقاع والأكسسـورات[20].

أمـا علـى المسـتوى السـيميوطيقي، فما من شـك في أن «اللغتـة» تعبـير جسـدي دال على شيء مـا، لكن مـا يتعـين الكشـف عنـه أكـثر هـو الطريقـة المحددة الـتي تنظـم بهـا هـذه الرقصـة مـا تـدل عليـه. ولأن السـيميوطيقا لا يعنيها الكشـف عن ما تقوله الأشـياء، وإنما توضيـح الكيفية التي تعني بها الأشـياء مـا تعنيه، فإننـا سـنحاول التركيـز علـى الطريقـة الـتي تُخلق بها



1

التركيبة البشرية لمجموعة من مجموعات اللغتة (الرقصة الهوارية)

الدلالات من خلال الرقص، وكذا الطريقة التي تتكشف بها تلك الدلالات أمام المتلقين، متتبعين مختلف «الكينيتوغرافات» Kinétographes (الوحدات المجسدة للأفعال، وفي سياقنا الوحدات المجسدة للجمل الحركية للراقصين)، ومختلف «البكتوغرافات» Pictographes (الوحدات التي ترسم حواف الأشياء، وفي سياقنا الوحدات الحركية التي ترسم حواف الجسد الراقص)[21]. وقياسا على عملية التدلال في كل من الخطاب الشعري والمسرح، سنسعى إلى البحث في الحتم المضاعف للمعاني المتواترة والمتناثرة هنا وهناك عبر متواليات حركية، بغرض الإمساك برحم دلالي كفيل بأن يقودنا إلى فهم ما تعبر عنه الرقصة الهوارية، وفي نفس الوقت إدراك طريقتها في التعبير عن ذلك. غني عن البيان أننا واعون بمبدأ عدم الحشو La non- redondance الذي أكد عليه إميل بينفينست Emile Benveniste، والذي يقضي بأن نسقين سيميوطيقيين مختلفين (نسق الرقص والنسق اللغوي مثلا) لا يمكنهما أن يعوضا بعضهما البعض، وأن الإنسان لا يستعمل أنساقا متعددة من أجل علاقة دلالية واحدة[22]. لكننا واعون أيضا بأن للدليل الفني وظيفة جمالية في عمومه، ويتمتع باستقلالية تجعل قيمته كامنة في ذاته، وأن بعض الفنون التي تدور حول موضوع معين لها وظيفة ثانية هي الوظيفة التواصلية[23].

بقي أن نحدد ما نراه مناسبا بخصوص الآفاق المنهجية والمفاهيمية التي بمقدور الأنثروبولوجيا أن تقدمها من أجل استيعاب أفضل للرقص ولكل الممارسات المعبر عنها رقصا، ذلك أننا نتقاسم مع ديدر سكلار Deidre Sklar منظوره المتمثل في أن أنثروبولوجيا الرقص لا ينحصر موضوعها في الرقص فقط، وإنما يشمل كلية الرقص باعتباره حدثا، وباعتباره سيرورة ثقافية[24]. وبناء على ذلك، سنعمل على مقاربة رقصة هوارة في سياق ممارسات اجتماعية أخرى، محاولين الذهاب أبعد من الشكل إلى الأعماق الدلالية للحدث الممثل بواسطة الرقص والذي غالبا ما يكون خارج وعي الراقصين. وسيكون سندنا في الشق الأنثروبولوجي ملاحظاتنا المباشرة وكذا بعض الملاحظات الإثنوغرافية التي عرضها عبد الرحيم ساكير Abderrahim Saguer في مقال وسمه بـ « La métaphore mâle/femelle dans l'usage des instruments de lewnasa de Houara»، ذلك أنه وثق ملاحظاته اعتمادا على شهادات ممارسين محليين قدامى لفن «اللّغْتة»، على رأسهم الشيخ علي الملقب بـ «الزبندر» من مجموعة «الكفيفات» والشيخ موسى النياري من مجموعة «أدوز»[25]، وعزز ذلك بصور وشروحات وملاحظة تعتمد على المشاركة.


الوضعية الأولية


وضعية بينية 1


وضعية بينية 2

مجموعة صورة تجسد المسلسل الحركي للراقصة وأهم الوضعيات التي يتخذها جسدها

إضاءات حول دلالة الرقصة الهوارية:

تُعْرَف منطقة هوارة المتواجدة بقلب سهل سوس بعنصرين أساسيين: الفلاحة العصرية الموجهة نحو التصدير على المستوى الاقتصادي، والرقصة المسماة بـ«اللَّغْتة» على المستوى الثقافي. وتسمى رقصتهم بهذا الاسم لأن في ذروتها يعمد «اللغايتية» على أداء لازمة أساسُها «يا آ... آ... »، بحيث يتقاسمونها بينهم، فيؤدي البعض الجزء «يا آ... » والبعض الآخر الجزء «آ... »، مشكلا ذلك لدى المتلقي إحساسا باتصال صوتي بين الجزئين؛ وربما يبرِّر صوت «اللغايتية» المرتفع والحاد جدا تلك التسمية، خصوصا وأن أصل كلمة «اللغتة» يرجَّح أن يعود إلى فعل «لغط» الذي يعني إصدار ضجيج وأصوات مختلطة. كما تسمى أيضا بـ «الوناسة» التي تفيد في العربية الهوارية معنى الأنس والرفقة، وأيضا معنى الترفيه، وهو ما يقترب أكثر من المقصدية الفرجوية للرقصة الهوارية.

أما على مستوى التركيبة البشرية (انظر الصورة رقم 1)، فتتكون مجموعات «اللغتة»، حسب ما لاحظناه ولاحظه أيضا عبد الرحيم ساكير[26]، من «الرايس» قائد المجموعة؛ و«الشيخة» التي تؤدي دور الراقصة، مع ملاحظة أنها المرأة الوحيدة داخل المجموعة؛ و«الشدّادة» الذين يصاحبون أداء الرايس؛ إضافة إلى شخص يعزف على آلة إيقاعية معدنية (الناقوس)، وآخر يعزف على الْحوال، وهو عبارة عن آلة إيقاعية أسطوانية الشكل مصنوعة من الطين، يكمن دورها، حسب محترفي «اللغتة»، في تخصيب المادة الإيقاعية الحادة والأنثوية بصوتها المنخفض والذكوري[27]؛ وأخيرا، «اللغايتية» الذين يشكلون بقية أفراد المجموعة، ويكمن دورهم في غناء اللازمات ومصاحبة الإيقاع تصفيقا، وخصوصا أداء اللازمة الأساس «يا آ... آ».

تحليل المستوى الكوريغرافي للرقصة الهوارية:

تعتمد الرقصة على مقاطع كوريغرافية مقننة يتم تكرارها كما هي، مع ملاحظة اختلافات أسلوبية بين الراقصين والراقصات؛ كما يتم تقمص الإيقاعية من طرف الجسد الراقص في إطار أداء جسدي للإيقاع. يهمنا في هذا المستوى أن نرصد تعبيرية المسلسل الحركي للراقصة، والحوار الحركي بينها وبين الراقص، والحوار بين هؤلاء وقائد المجموعة، وبين هؤلاء جميعا و«الْغايْتية».

1) المسلسل الحركي للراقصة:

بالتركيز على سلسلة حركات الراقصة المجسَّدة في (مجموعة الصورة رقم 2)، يتبين أن ثمة سيرورة حركية تبدأ بوضعية أولية وتنتهي بوضعية نهائية مرورا بوضعيات بينية تمثل إحداها ذروة الرقصة ومعتركها الرمزي والدلالي:


وضعية بينية 3


وضعية بينية 4 (ذروة الرقصة)


الوضعية النهائية

مجموعة صورة تجسد المسلسل الحركي للراقصة وأهم الوضعيات التي يتخذها جسدها

في الوضعية الأولية تتخذ الراقصة مكانا إلى جانب «اللغايتية»، مؤدية حركات خفيفة استعدادا للمرور إلى وسط الركح وأداء حركات القفز والدوران. وتتميز هذه الوضعية بالهدوء، انسجاما مع الإيقاع الخفيف الذي يصاحبها والذي يتشكل من سبعة أزمنة حسب تحديد أحمد عيدون[28].

في الوضعيات البينية تخرج الراقصة من صف اللغايتية إلى وسط الركح مؤدية حركات أو كينيتوغرافات Les kinétographes أشبه بتنقلات تمسح المكان جيئة وذهابا، أو لِتَقُلْ، ترسم حدود الفضاء الذي سيكون مسرح تعبيرها الجسدي؛ من جانب آخر يتبين، من خلال بعض الوضعيات البينية، أن الجسد الراقص يرسم حدوده الخاصة أيضا بواسطة بكتوغرافات Les pictographes معينة[29]، مبرزا امتداده العمودي عن طريق رفع اليدين إلى الأعلى وخفضهما في حركتين دائريتين كما هو الحال في الصورة الثالثة من (مجموعة الصورة رقم 2)، ثم بسطهما أفقيا لإبراز حدود امتداده الأفقي كما في الصورة الرابعة من نفس الوثيقة؛ وتلعب أجنحة «التكشيطة»[30] دورا هاما في توضيح هذه الحدود والمبالغة في رسم امتداداتها. ومع الانتقال من الإيقاع ذي الأزمنة السبعة إلى الإيقاع ذي الأزمنة الخمسة، تعمد الراقصة إلى أداء كينيتوغرافات أخرى مصاحبة لهذا الإيقاع، متفاعلة، باستعمال القفز والدوران، مع الضربات التي يقوم بها قائد المجموعة أو بعض مصاحبيه على «الطارة»[31]، فتصل بذلك الرقصة إلى ذروتها.

في الوضعية النهائية تعود الراقصة لتتخذ مكانا إلى جانب «اللغايتية»، فيهيمن الهدوء من جديد على الحركات والإيقاع معا. وهكذا دواليك.

2) الحوار الحركي بين الراقصة والراقص:

ينطبق على الراقص ما قلناه على الراقصة ما دام رقصه يقوم على تأدية نفس المسلسل الحركي الذي يتّناه، إلا أن الفرق يكمن في أن دوران الراقصة مدعم بواسطة دوران أجنحة «التكشيطة» التي تكسوها، مما يجعله أكثر تميزا على المستوى البصري. لكن لا بد من الإشارة إلى أن المصاحبة الحركية للراقص، باعتبارها غير مجانية، قد لا تخلو من دلالة، وقد لا يتيسر فهمها من دون استيعاب الطابع الذكوري للرقصة. لقد بتنا نعلم أن تركيبة مجموعة اللغتة تضم عنصرا نسائيا وحيدا إلى جانب أعضاء ذكور، مما يقوي فرضية تبعيتها لهم. وعليه، يمكن القول بأن المسلسل الحركي للراقص، وإن كان يبدو، بصريا، متزامنا مع المسلسل الحركي للراقصة، فإنه سابق عليه إحاليا ورمزيا؛ مما يدفعنا إلى الانحياز إلى فكرة وجود علاقة سبب ونتيجة بينهما، أو على وجه أدق، علاقة فعل ورد فعل. وهكذا، فالمسلسل الحركي للراقص يتشكل من مجموعة من الكينيتوغرافات المولِّدة لكينيتوغرافات أخرى تشكل المسلسل الحركي للراقصة؛ فالأولى تعبر عن أفعال والثانية تعبر عن ردود أفعال.



3

حوار جسدي حركي بين الراقصة والراقص

انطلاقا من هذا المنظور، يصبح الحوار الحركي بين الراقص والراقصة شبيها بمطاردة تحاول فيها ذاتٌ النيل من ذاتٍ أخرى، في الوقت الذي تحاول فيه هذه الأخيرة الإفلات؛ وإن شئنا أن نمطط هذا الزعم ذا النبرة التراجيدية، لقلنا بأننا إزاء ذات معاقِبة وأخرى معاقَبة، مع ما يحمله كل ذلك من رجم وجلد من جهة، وترنح والتواء من جهة أخرى (أمعن النظر في الصورة رقم 3).

3) الحوار الحركي / الإيقاعي

بين الراقصة والراقص وقائد المجموعة:

يرتبط الحوار الحركي بين الراقص والراقصة بتوجيهات «الطّارة» وبأداء صاحبها الذي قد يكون إما «الرايس» (قائد المجموعة)، وهو الأمر الغالب، أو أحد «الشدّادة» حينما يتكلف بتوجيه الرقص عوضا عن القائد. يلاحظ عبد الرحيم ساكر أن اسم «الطّارة» قد تكون له صلة بفعل «طرَّ» الذي يعني حسب معجم kazimirski[32] «صفع»، بالنظر إلى العلاقة الأيقونية بين صفع الوجه وضرب «الطارة» من جهة، وبين جِلْد الخد وجِلْد «الطارة» من جهة أخرى[33]. تنضاف إذن دلالة الصفع إلى دلالة الرجْم والجَلْد، وتتضافر حركات «الرايس» مع حركات الراقص لتأدية وظيفة الفعل المولِّد لرد فعل الراقصة؛ فإذا كانت الحركات التي يؤديها الراقص ذات بعد بصري، فإن ما يصدر عن «الطّارة» ذو بعد سمعي، باعتباره تجسيدا صوتيا لتلك الحركات، وبالتالي يتحول كل من «الرايس» و«الراقص» إلى ذات واحدة تصوِّب فعلَها على موضوع واحد تمثله الراقصة.

4) الحوار الحركي / الإيقاعي / اللغوي

بين الراقص والراقصة وقائد المجموعة واللغايتية:

بموازاة ذلك، يقوم «اللغايتية» بحركات راقصة خفيفة مستعملين الجزء الأعلى من الجسد أو الرأس، في انسجام تام مع الإيقاع ومع ما يصدر من حناجرهم من أصوات، تحديدا، أدائهم الصاخب والمنظم للازمة الشهيرة «يا آ... آ». ولأن الأمر يتعلق بالصوت البشري، فإننا بصدد مستوى آخر ينضاف إلى مستوى الحركة ومستوى الإيقاع، ليُسهم بدوره

	النماذج اللازمة	يا	آ	آ
الوزن 1	يالْفاعْلة	يالْـ	فاعْـ	لة
التعابير القدحية	يالزّانية	يالزّ	زانْـ	ية
	يا....	يا..	...	...
الوزن 2	يالْفعْلة	يالْـ	فعْـ	لة
التعابير القدحية	يالْقـ...	يالْـ	قـ..	...
	يا....	يا..	...	...

الجدول 1: بعض الإيحاءات القدحية التي تعبّر عنها اللازمة «يا آآ»

في تكريس دلالة «المعاقبة» أو، بتعبير أكثر دقة، دلالة «الإهانة». أما عندما نركز على ما يتألف منه التعبير «يا آ... آ»، فسنجد أنه يتضمن ثلاثة مقاطع هي: [يا] - [آ] - [آ]؛ وبقليل من التمعن، يمكننا أن نفطن إلى أنها تورية لكل ما يوزن من تعابير قدحية على وزن «يالْفاعْلة» أو «يالْفعْلة». وهكذا، يمكن أن ننظر إلى اللازمة كقالب يُصَب فيه ما يلي من النماذج: (في الجدول رقم1).

تلك، إذن، تعابير قدحية يُصوِّبها «اللغايتية» إلى الهدف ذاته: الراقصة، وتتخذ شكل شتائم تتوارى خلف اللازمة «يا آآ»، فتتعزَّز بذلك تيمة «الإهانة» التي استخلصناها انطلاقا من تحليل المستويين الحركي والإيقاعي. وهكذا، فتضافر المستوى اللغوي مع المستوييْن الآخريْن يوازيه تضافر كل من «اللغايتية» و«الرايس» و«الراقص» ضد «الراقصة»، ويوازيهما معا تراكُب دلالة «الرجْم» و«الجلْد» و«الصفع» و«الشتيمة» لبناء دلالة أعم هي «العقاب» أو «إقامة الحد»[34].

تحليل المستوى السياقي:

إذا كان تحليل المستوى الكوريغرافي لرقصة «اللغتة» قد انتهى عند حدود المسلسل الحركي للراقصين، وحركات «الرايس» الموجِّهة، والحركات الخفيفة التي يقوم بها «اللغايتية» وكذا أدائهم الصاخب والمنسق للازمة «يا آآ»، فإن ذلك كله قد تم ضمن مقاربة داخلية اتخذت من المقاطع الكوريغرافية المنطلق والمنتهى، دون أن يمنع ذلك من إقامة علاقات أيقونية لربط عناصر داخلية بمواضيع نظيرة ذات طابع مرجعي إحالي. أما الآن، فسنعمل على تعزيز تحليلنا هذا بمقاربة أخرى خارجية تلامس المستوى السياقي للرقصة مستهدفين المحددات التالية: الزمان والمكان والمتفرج.

1) الزمان / المكان:

يعتبر البيدرُ المكانَ الأكثرَ اقترانا بالرقصات الفولكلورية بالمغرب، ونلاحظ أن وظيفته الفنية والثقافية لا زالت مستمرة إلى الآن في بعض المناطق الجبلية بمنطقة سوس. ولعل هذا الاقتران راجع إلى

الطابع البدوي للفولكلور، وإلى ارتباط ممارسيه بالزراعة؛ ذلك أن العادة كانت تقتضي أن يُتوّج كل موسم فلاحي بطقوس احتفالية تتخذ من البيدر مرتعا لها، باعتباره المكان الذي يمثل آخر حلقة داخل السيرورة الإنتاجية للحبوب. وربما كان لرقصة هوارة في الماضي نفس التوجه في اختيار المكان، إلا أننا لم يسبق لنا أن شهدنا، منذ طفولتنا إلى اليوم، أي «وْناسة» مقامة في بيدر؛ ما شهدناه، بالأحرى، هو عروض بـ «مْرحْ الدُّوار» أو بـ«مْرحْ الدار» أو أي فضاء واسع ملحق بالمنزل، أو عروض على «الخشبة» كشكل أكثر حداثة.

فبالنسبة لـ «مْرحْ الدُّوار»[35]، فقد كانت عروض «اللغتة» تُقام بمناسبة عيد عاشوراء لمدة ثلاثة أيام متتالية. كما كانت تقام في بعض القرى رقصة أخرى تختلف عما وصفناه من حيث التركيبة البشرية والآلات الإيقاعية والإيقاعات والغناء، وتعرف بـ «حَماقة»، وتحتاج منا إلى بحث خاص.

أما «مْرحْ الدار»[36]، فكثيرا ما كان مسرحا لعروض اللغتة، خصوصا في مناسبات الزفاف والعقيقة وغيرها. ويعتبر هذا الفضاء، في نظرنا، الأنسب لرقصة هوارة، حيث تكتمل فيه الشروط المثالية للإلقاء والتلقي. ذلك أن «المْرحْ» و«السْطحْ» يندمجان ليوفرا فضاء أشبه بالمسرح الروماني أو «لا أرينا» La arena الخاصة بمصارعة الثيران، مما يضمن للمُشاهد موقعا ممتازا لمتابعة العروض من أعلى، ويضمن، بالمقابل، للمادة الصوتية التي تنتجها الحناجر والآلات الإيقاعية أن تتركز في الفناء، وبالتالي لا تتشتّت. جدير بأن نشير هنا إلى أن «السْطحْ» كان مُتاحا فقط للذكور، في الوقت الذي تبقى فيه النساء في «المْرحْ»، تتابعن العروض عن قرب، وبمنظور أفقي، مقارنة مع المنظور العمودي الذي يتوفر للرجال. لكن ما إن تَغيّر نمط الحياة، حتى عُوضت المنازل القديمة ذات الفناء (المْرحْ) والغرف المحيطة به، بمنازل إسمنتية ذات هندسة عصرية، وبالتالي اندثر جانب مهم من الفرجة التي توفرها «اللغتة»، ولم يبق من ذلك سوى التعبير الفكاهي: «اللّي تْعشّى يِطْلعْ لـْ السْطحْ»[37]، للدلالة على أن الفرجة قد بدأت، بعد أن كانت تلك الجملة أكثر مباشرة، دالة على إعلانٍ يوجّه إلى المدعوين الذين أنهوا عشاءهم لكي يغادروا مكان الأكل ويصعدوا إلى السطح لمتابعة عروض «اللغتة».

أما الآن، وبعد تلاشي فضاء «المْرحْ»، فقد أصبحت الرقصة الهوارية تؤدى في فضاءات أخرى ملحقة بالمنزل، لكن لم يعد بالإمكان تتبعها بمنظور علوي كما كان في السابق. أما الشكل الأكثر عصرية، فهو الأداء فوق الخشبة[38]، ويقترن بمشاركات المجموعات في المهرجانات الثقافية، وسِمَتُه البارزة أنه لا يوفر سوى إمكانية مشاهدة الرقصة من منظور سفلي.

2) المتفرج:

علِمْنا، من خلال ما عرضناه في صفحة بعيدة من هذا المقال، أن الرقصات الفولكلورية قد تطورت بالانتقال من باراديغم «المشاركة» إلى باراديغم «العرض»، مما يعني أن الأصل هو مشاركة الجميع في الرقص، باعتباره طقسا ذا غايات تعبدية، كما يعني أن هذه المشاركة قد حُصِرتْ في ما بعد في عدد محدود من الراقصين، فتغيرت الغاية، بعد هذا الحصر، من التعبد إلى تقديم عرض فرجوي لصالح متفرجين. لهذا، فالعلاقة «راقص/متفرج» يجب أن لا ينظر إليها كمعطى بديهي، وإنما كمظهر متقدم من مظاهر تطور الرقص الفولكلوري[39].

إن هذه الإشارة المقتضبة تغرينا بمحاولة فحص طبيعة تلك العلاقة، ونقر بأن ذلك أمر بالغ التعقيد. إلا أن ما نستطيع قوله إزاء ذلك حتى الآن، هو أن العلاقة بين المتفرج والعرض الراقص تقوم على أساس ذاتي، خصوصا لما يتعلق الأمر بعملية إنتاج المعنى؛ ذلك أن المتفرج لا يسعه إلا الرضوخ إلى ما تمليه عليه خلفيته المعرفية والوجدانية وإيديولوجيته واستعداده النفسي. وبناء على ذلك، فإننا ننحاز أكثر إلى تبني تصور يقول بتعدد أنماط تلقي رقصة هوارة، إذ قد يعتبرها أحدٌ بنية ذات حمولة جمالية، وقد يعتبرها آخر بناء للمتخيل، وهناك من سيعتبرها انعكاسا لواقع معين، وهناك من سيعتبرها حركات ماجنة ليس إلا، وهلم جرا.. من جانب آخر، يمكن للدلالة أن تكون قصدية صادرة عن وعي

الراقص، كما يمكن أن تنشأ خلال العلاقة راقص / متفرج، فتكون بالتالي خاضعة لقيود سياقية معينة[40].

لكن كيف نجعل إدراكنا كمتفرجين يتحاور مع أثر مرئي كالرقص؟ وكيف يمكننا تقاسم ما ندركه مع الآخرين؟ إن أي وصف للحركة الراقصة لا يمكنه أن يكون إلا ذاتيا، وبالتالي، فما على المتفرج سوى توظيف التقمص L'empathie، باعتباره محاكاة ذهنية لذاتية الغير[41]، وأن يسلِّم نفسه للعدوى الحركية للراقص إن أراد تمثُّل الحركات وتشرُّب مدلولاتها. ولا يغيب عنا هنا الرأي الذي تبناه ميرسي كوننيهام Cunningham Merce والقاضي بأن دلالة الرقص تكمن في فعل الرقص ذاته[42]، لكننا نضيف إليه أن إدراك المتفرج للحركة لن يكون سوى إحساسا بعدواها وهي تسري داخل جسمه، ولعل هذا الإحساس هو ما يدفع أحيانا بعض متفرجي «اللغتة» إلى الانتقال، بطريقة تكاد تكون لاواعية، من وضع «متفرج» إلى وضع «مشارك».

أما بخصوص تقاسم ما ندركه مع الآخرين، فإن ر. شوسترمان R. Shusterman يشدِّدُ على أننا لا نستطيع أن نتعلم الحركة ولا أن نفهمها على الوجه الصحيح من خلال الكلام عنها فقط[43]. ومع ذلك، لا بد من الإشارة إلى إمكانية تقديم المساعدة إلى المتفرج بغرض تهذيب تلقيه وترويض حساسيته تجاه مقومات الجمال التي ينطوي عليها بعض الرقص الفولكلوري. ولا نُخفي هنا أننا نهدف من هذا المقال تحقيق جزء من هذه الغاية؛ ونتصور، في ذات الاتجاه، إمكانية تنظيم ورشات لتحليل جمالية رقصة «اللغتة» ودراسة تلقيها، ونميل إلى أنْ يكون الشباب هم المستفيدون من ذلك، خصوصا وأن ما نلاحظه فيهم أنهم يزدادون تنصلا من كل ما هو محلي وارتماء في أحضان كل ما هو عالمي.

تحليل مستوى الأكسسوارات المعتمدة:

في إطار نفس المقاربة الخارجية، سنلامس هذه المرة مستوى الأكسسوارات الموظفة في الرقصة الهوارية، وسنركز على محددين أساسيين من دونهما لا تستقيم الفرجة أبدا، وهما : الآلات الإيقاعية والملابس.

1) الآلات الإيقاعية:

حصر الباحث عبد الرحيم ساكير الآلات الإيقاعية المستعملة في الرقصة الهوارية في «الطارة» و«البندير» و«أكْوال» و«الناقوس» و«المَقَصْ»، وعزز ذلك بصور توضيحية. وتكمن أهمية ما قدمه في أنه استند إلى الكيفية التي يعبر بها مستعملوها لشرح إسهام كل واحدة منها في الإيقاع العام للرقصة، وبصفة خاصة، استعمالهم للاستعارة «ذكر/انثى» لوصف ما تتميز به تلك الآلات[44]. وبالنظر إلى الأهمية الإثنوغرافية لملاحظات ساكير، فإنني سأعتمدها لتدعيم ملاحظاتي الخاصة التي كونتها حول الثنائيتين «الطارة/أكوال» و«الناقوس /المقص».

الثنائية «الطارة/أكوال»:

«الطارة» آلة تشبه الدف، يستعملها الرايس وبعض الشدادة لمراقصة الراقصين، إلا أنها تختلف عن الدف بعدم احتوائها على حلقات معدنية رنانة، وعن «البندير» بصغر حجمها وبصوتها الحاد الذي يشبه الصفعة أو الصوت الصادر من حركة السوط. ويتحقق التناغم الإيقاعي بواسطة «طارتين» على الأقل، تؤدي الأولى «الجُوج»، أي ضربتين، بينما تؤدي الثانية أداء مسترسلا[45]. أما «أكوال» فهيكله مصنوع من الطين وشكله أسطواني؛ ويصف محترفو «اللغتة» الصوت الذي يصدره، بالانخفاض وبالطابع «الذكوري»، ذلك أنهم يوكلون له وظيفة تخصيب المادة الإيقاعية الحادة والأنثوية التي تنتجها «الطّارات»؛ ومرد هذا الاعتقاد لديهم هو العلاقة الإيقونية بين شكل أكْوال وشكل العضو الذكري من جهة، والعلاقة الأيقونية بين صوته «كْضالالا... لالْ» وصوت الجدي الفحل وهو يغازل المعزات، من جهة أخرى[46].

الثنائية «الناقوس/المقص»:

أول ما نلاحظه أنهما معدنيان على عكس عناصر الثنائية الأولى؛ ويختلف «الناقوس» عن «المقص» في كون الأول يصدر صوتا حادا ومرتفعا، بينما يصدر الثاني صوتا منخفضا؛ كما أن «الناقوس» يُقرَع بواسطة قضيبين معدنيين، بينما يقرع «المقص» بقضيب

		معيار مادة الصنع			
		آلة غير معدنية	آلة معدنية		
معيار الحضور والأهمية	آلة أساسية	الطارة	الناقوس	آلة ذات صوت مرتفع	معيار ارتفاع الصوت
	آلة ثانوية	أكْوال	المقص	آلة ذات صوت منخفض	

الجدول 2: تصنيف الآلات الإيقاعية المعتمدة في «اللغتة»

واحد، لأن تركيبته المكونة من جزأين تسمح له بإحداث صوت من تلقاء نفسه، وبالتالي، الاستغناء عن قضيب ثان. ويكمن دور «الناقوس»، حسب عبد الرحيم ساكير، في المساهمة في رفع جهارة الإيقاع[47]، بينما يكمن دور «المقص» في إحداث خرجات خاطفة شبَّهها أحد المستجوَبين بشيء أقرب إلى تلفظ كلمة «كْرمْط... كْرمْط»[48]. ومن عجيب المصادفة أن المقص المستعمل في الإيقاع ميزته الشكلية أن رأسيه الحادين قد أُزيلا، وبالتالي فهو مقص «مْكْرمطْ»، أي مُقرْمَط.

من ذلك كله، يتبين أننا إزاء مجموعة تتكون من عناصر متعالقة، وتقبل أن تُصنف انطلاقا من معايير متعددة؛ فحسب معيار مادة الصنع، تتوزع هذه العناصر إلى آلات إيقاعية معدنية وأخرى غير معدنية، وتتوزع حسب ارتفاع الصوت، إلى آلات ذات صوت مرتفع وأخرى ذات صوت منخفض، وحسب معيار الحضور والأهمية، إلى آلات أساسية وأخرى ثانوية يمكن الاستغناء عنها. فلنركِّبْ ذلك كله (في الجدول رقم2).

2) الملابس:

لا يمكن أن يتوافق الرقص الفولكلوري إلا مع اللباس التقليدي، والرقصة الهوارية لا تحيد عن هذا المنطق. ويتشكل لباس الرجال المشاركين فيها من جلباب (أبيض في الغالب)، وعمامة بيضاء، وسروال تقليدي فضفاض، وبلْغة[49]؛ ويتوج كل ذلك بتثبيت «الكُمّية»[50] على الجانب الأيسر من الجسد بواسطة حبل أنيق يمر بين الكتف الأيمن والعنق فيشد السلاح بإحكام. أما المرأة، فتمثل أيقونة الرقصة، والحال كذلك بالنسبة للباسها المشكل من «القْطيب»[51]، و«المشبوح»[52]، و«التكْشيطة»[53]، والسروال التقليدي، و«الشربيل»[54].

وتعتبر «التكْشيطة» من الأكسسوارات الأساسية داخل «اللغتة»، ذلك أنها تساهم في إضفاء بعد إستيطيقي لحركات الراقصة، خصوصا أثناء قفزها ودورانها؛ ويساعد على ذلك كون هذا اللباس يتوفر على أجنحة تُسهِم في إبراز تلك الحركات، وتضخيمها، ورسم حدود الكينيتوغرافات Les kinétographes التي يؤديها الجسد الذي يتستر فيه، وإبطاء تلاشيها أمام أعين المتفرجين. ولأن «التكْشيطة» لها كل هذا الدور في بناء جمالية الرقصة، فإنها لا يمكن أن تعوَّض بأي لباس آخر؛ حسبنا أن تتخيل الراقصة، بعد ما وصفناه من وظائف، وهي ترتدي، مثلا، «تي شورت» وسروال «دْجين» لنقدِّر فداحة ما قد يُفقَد من جوانب جمالية ووظيفية.

قراءة تأويلية تركيبية:

رغم ما تحيل إليه تسمية «الوْناسة» من مشاعر لطيفة ودلالات تفيد الأنس والرفقة، فإنها ترسو على ماض يجر وراءه ضلال معان ذات بعد تراجيدي. وقد حاولنا أن نكشف أداء الجسد الراقص وأن نصفه بواسطة كلمات، وكلنا وعي بنسبية تلقينا وفهمنا. والحقيقة أننا ما إن نضع الرقصة الهوارية كموضوع

للملاحظة، حتى يتبين لنا أننا بصدد أجساد حاضرة تكتب شيئا ما عن حركات أجساد غائبة، في إطار تجسيد فني خيالي؛ وما إن تتعرف على قيمة ودلالة هذا التجسيد حتى يمتلئ وجداننا إحساسا بالحيوية الفيزيائية لتلك الأجساد المختفية المعبر عنها رقصا.

جدير بأن نشير إلى أن هاجس وصف الحركات الجسدية، والرغبة الشديدة في نقل هذه الحركات إلى كلمات، هو في حقيقة الأمر هاجس تثبيت الحركة ومسكها من خلال البحث على إمكانية نقلها لغويا إلى نص محايث للحركة نفسها. ولن يكون الأمر، في هذه الحالة، سوى تأويل وترجمة وإعادة صياغة. والرقص كتابة بالجسد، وبالتالي، لا شيء يمنع، في تصورنا، من افتراض نص محايث لتلك الكتابة. ولأن الرقصة لها جذور ممتدة في الماضي، فإن الاكتفاء بالتلقي السطحي لها لن يمكننا من الذهاب أبعد من مشاهدة حركات راقصة، وسماع آلات إيقاعية تُقرَع، وحناجر «تلْغط»؛ وقد ينتابنا، في حالات تلقٍّ أقوى، إحساس بالإيقاع واهتزاز وجداني يعلن عن بداية تشكل رغبة في الرقص داخلنا، أو قد تتجسد لدينا رغبة حقيقية فنندفع إلى صف الراقصين ونشاركهم رقصهم، إن سمحتْ بذلك الشروط المكانية والتنظيمية للرقصة. هذه هي أبعد حدود التلقي السطحي.

لكن إن نحن أردنا أن نغوص أكثر في أعماق الرقصة، فإننا سنجعل اهتمامنا ينصرف إلى فهم العملية الرمزية القائمة بين «التحقق الركحي»، حسب تعبير محمد العماري مترجم مقال «قضايا السيميولوجيا المسرحية»، وبين «العالم المعروض»[55]. يعني ذلك أننا سنضطر إلى مقاربة العرض بالسير على هدى بعض أعمال رولان بارث القائمة على استجلاء الدلالة الإيحائية التي تخلُقها علامة من العلامات في ذهن المتلقي[56]. وهكذا، يمكن للقارئ/السيميولوجي، في ضوء هذه المقاربة، التركيز على علامات تتراكب في ما بينها في ارتباط تام بعلامة مركزية معينة، واستكناه المعاني المشتقة التي تنجم عن ذلك التعالق وذلك الارتباط؛ ويَعتبِر باتريس بافيس Patrice Pavis عمليةَ تتبع آثار الدلالة الإيحائية وسيلة مشروعة لتحليل العروض والتعليق عليها[57]. ونلاحظ، في هذا الصدد، أن هذا المنظور ينسجم، إلى حد ما، مع تصور ميكائيل ريفاتير Riffaterre Michael للامباشرة الدلالية في الشعر، بحيث تتحقق بانتصار التدلال على المحاكاة، وبواسطة نسق خفي ترتبط به كل سمة دالة في القصيدة[58]، وبواسطة رحم[59] يحقق هذا النسق عبر تحوله السيميوطيقي إلى نص[60].

بناء على ذلك، فالحركة التي تثبِّتُها الصورة رقم **3**، والتي قلنا أعلاه أنها تمثل بؤرة الرقصة ومعتركها الرمزي هي، في منظورنا، رحمٌ أو علامةٌ مركزيةٌ تتعالق معها باقي العلامات. لقد بتنا نعلم من خلال تحليل المستوى الكوريغرافي لـ«اللغتة» أن الحوار الحركي بين الراقص والراقصة يعبِّر عن مشهد يقوم فيه جلادٌ بجلد (أو رجم) امرأة يفترض أنها ارتكبت ذنبا لا يغتفر حسب عرف القبيلة، ويُعبّر رقصُ الراقصة عن ترنح المرأة بفعل ألم العقاب الذي يقع على جسدها. إن ما تجسده الصورة رقم **3**، يصبح، بهذا المعنى، المركز الذي تُشَدُّ إليه حركات باقي أفراد المجموعة الفولكلورية؛ فأداء قائد المجموعة، وخصوصا تجسيده، من خلال قرع «الطارة»، للصوت الذي يصدر عن حركات الراقص / الجلاد، يمكن اعتباره تحققا مضاعفا لنفس البؤرة الدلالية؛ والشيء نفسه يقال أيضا على حركات «اللغايتية»، وخصوصا، أداؤهم للازمة «يا آآ»، التي قلنا عنها أنها تورية لتعابير شاتِمة توزن على «يالْفاعْلة» أو «يالفعْلة»[61]. بهذا نكون أمام معان مشتقة (صوت الجلد والصفع - إطلاق وابل من الشتائم) من دلالة مركزية (معاقبة الجلاد لامرأة). وقد رأينا أن المستوى اللغوي في الرقصة يتضافر، في جانب منه، مع كل من المستوى الإيقاعي والمستوى الحركي لتكريس دلالة «الإهانة» و«التعذيب».

وقد لاحظ عبد الرحيم ساكير أن الرقصة تعبر عن إخضاع رجالي للمرأة، إلا أنه اعتمد في ذلك فقط على ملاحظة الهيمنة العددية للمشاركين الذكور أمام امرأة مشارِكة واحدة[62]. أما العايبد فيرى بأن حضور الأنثى الوحيدة داخل التركيبة البشرية للرقصة، إنما يعبِّر عن أسْر امرأة من قبيلة معادية[63]. كما توجد تفسيرات

أخرى ذات طابع أسطوري منها ما يحكي عن أفعى كانت تهدد القبيلة فقضى عليها أحد الشبان، ومنها أيضا ما يحكى عن صيد غزالة. إلا أنني أنحاز إلى فكرة أن ما يعبِّر عنه الفولكلور والثقافة الشعبية بشكل عام، يكون، في الغالب، شيئا يمس الكيان العميق للقبيلة، ولا أظن أن أحداثا من قبيل قتل أفعى أو صيد غزالة قد تأسر حياة الناس ومخيلتهم لدرجةٍ تجعلهم يخلدونها بالرقص.

إن ما يأسر إلى هذا الحد هو، في نظرنا قضايا ينظر إليها المجتمع التقليدي على أنها عظيمة كـ«الشرف» و«الخيانة» وغيرها، وبالتالي لا تسامحَ إزاءها. تأسيسا على ذلك، فإن الإيحاء الذي ينتجه عرض رقصة «اللغتة» هو المعاقبة الجسدية لامرأة دنست شرف القبيلة. والحقيقة أن مظاهر من هذا النوع لازالت حاضرة في بعض البلدان، ويكفي أن أضرب مثلا بالسودان، حيث يكون الجلْدُ مآلَ المرأة إذا لبست لباسا يصنفه المجتمع على أنه مخل بالحياء.

خاتمة:

قادنا تحليل المستوى الكوريغرافي للرقصة الهوارية ومستواها السياقي ومستوى الأكسسوارات المعتمدة فيها إلى النتائج التالية:

- الرقصة الهوارية عرض تتداخل فيه مجموعة من الأنساق السيميولوجية؛
- تكمن دلالتها، بالدرجة الأولى، في ذاتها، ويتحقق هذا المستوى الدلالي حينما يحس المتلقي بالعدوى الحركية للراقصين وهي تجتاحه؛ وتكمن أيضا في الإيحاءات التي تخلُقها الوحدة الحركية الأكثر تميزا على المستوى الإستيطيقي، مما يجعلها ذروة الرقصة وبؤرتها الرمزية، ومركزا مرجعيا للوحدات الحركية الأخرى؛
- يمثِّل راقصو «اللغتة» أجسادا حاضرة تكتب عن حركات أجساد أخرى غائبة، وهكذا فقد قادنا البحث عن الدلالة الإيحائية لـ«اللغتة» إلى أن العلامة المركزية التي يمكن الانطلاق منها هي الحوار الكوريغرافي بين الراقص والراقصة، ذلك أنه يضعنا أمام ذاتين: ذات معاقِبة تعبِّر حركاتها عن «الجلْد» أو «الرجم»، وذات معاقَبة تتلوى وتترنح بفعل الألم الجسدي الذي يلحقها. وتلعب «التكْشيطة» التي ترتديها الراقصة دورا وظيفيا في إبراز الحركات، وتضخيمها، وإبطاء تلاشيها أمام نظر المتفرج، ورسم الحدود الحركية للجسد الذي يتستر فيها.
- يتضافر كل من المستوى الحركي والمستوى الإيقاعي والمستوى اللغوي لتكريس الدلالة الإيحائية لـ«العقاب»؛
- يعد التحليل الذي قمنا به نسبيا، وبالتالي، لا ندعي أنه قد حسم الأمر بصفة قاطعة بخصوص الأبعاد الدلالية للرقصة الهوارية.

• الهوامش

1. هي منطقة توجد بوسط سهل سوس معروفة بالفلاحة العصرية وبلهجة عربية ذات مميزات خاصة، وتعد مدينة أولاد تايمة مركزها الحضري.
2. Geertz, Clifford. La interpretacion de la culturas, trad. Alberto L. Bexio, Gedisa editorial, Barcelona, 2003, p 20.
3. Geertz, Clifford. Op Cit. p 24.
4. مرسي، أحمد. الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008، ص 25.
5. Felföldi, László et Pávai, István. "État de la recherche sur la musique et la danse populaires", Ethnologie française, XXXVI, 2006, 2, p. 261-272, p 265.
6. Ibid.
7. Guellouz, Mariem. "Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps

د. فراس طرابلسي - تونس

محمود السَّيَّالَة القادريّ الصَّفَاقُسِيّ: عدلٌ وحكيم ومتصوّف يُؤَرِّخُ للمُوسِيقى التونسية والمغربية في قَرْن التَّاسِع عَشَر



إن علاقة الموسيقى بمجالات المعرفة الأخرى قديمة في الحضارة العربية، بل لعلّها أصبحت في فترة قصيرة في علاقة تفاعل وتداخل مع أهم مجالات المعرفة، حتى أنها عُدّت من بين مجالات العلوم الأربعة الأساسية منذ عهد الإغريق. على ذلك يُعتبر التّأريخ لها والإهتمام بها من حيث هي علم وممارسة معًا، والبحث في علاقتها بمنهاجيات التفكير العربي الإسلامي، خُطوةٌ نحو مزيد فهم مكانة الموسيقا في «الدولة» والمجتمع.

ويعتبر «محمود السيالة الصفاقسي القادري» (كان حيا في 1868) من بين أهمّ المؤرخين للموسيقى في تونس والمغرب عموما في قرن التاسع عشر الميلادي، وأطرفُ أمر في منهج التّأريخ لديه أنّه لا يُعتبر موسيقيًا «محترفا» بالدرجة الأولى، بل هو كما سيتوضّح في قادم الصفحات عَدْلٌ ومتصوّف تميّز بالحكمة وبحبه للعلوم والإنشاد. على ذلك ألّف مخطوطا سمّاه «قانون الأصفياء

في معرفة أنغام الأذكياء» حقّقه الباحث «مصطفى علولو» لنيل شهادة التعمق في البحث من كلية الآداب بتونس. وبقي بحثه بين رفوف الكليّة، ولم تُنشر من المخطوط إلاّ بعض الفقرات المتناثرة في بضع مقالات كتبها صاحب البحث المذكور أو كذلك الدكتور محمود قطاط والباحث علي الحشيشة[1].

ونسعى في هذا المقال إلى العودة لهذا المخطوط واستحضار أهمّ ما جاء فيه من الناحية الموسيقية باعتباره تطرّق إلى محاور هامّة تهمّ آلة العود المغاربي وشجرة «الطّبوع» (المقامات) علاوة عن مجموعة من القواعد التي تتعلق بطرق الغناء وأخلاقه وغيرها من المسائل كوظائف الألحان والطّرب، إلخ.

من هو محمود السّيالة الصفاقسيّ؟

يعرّف «الزركلي»[2] بمحمود السيالة القادري في كتاب الأعلام كما يلي (بعد ذكر سنة وفاته بصفة تقريبية أي سنة 1847)[3]:

«هو محمود بن محمد السيالة الصفاقسي، متطبّب، من العدول، تعلم بجامع الزيتونة، وتنصب «عدلا» موثقًا بصفاقس، صنف «الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني»، شرح فيه تذكرة داود الأنطاكي، واستدرك عليها مفردات وأدوية من الطبّ الحديث، وأضاف إلى كثير من «مفرداتها» أسماءها بالتركية والبربرية وباللهجتين التونسية والمغربية، وعيّن مكان وجود بعضها في تونس. وذكر في مقدّمة الكتاب أنّه في ثلاثة أجزاء. وقد بقيت منه أوراق متفرقة»[4].

من جهته إعترف أحد أهمّ مؤرخي صفاقس «محمّد محفوظ» بأنّ محمود السيالة من مغموري أهل العلم في قرن التاسع عشر وبأنّه لم يتوصّل إلى معلومات عن حياته إلاّ عن طريق «رسائله ومؤلفاته التي هي مسودّات لم تبيض، يكثر فيها التشطيب والإخراج إلى حدّ أنّ قراءتها تحتاج إلى صبر وعناء يُتعبان الناظر ويُكِدّان الخاطِر»[5].

غير أنّ ذلك لم يُثن «محمّد محفوظ» عن إفادتنا بجملة من المعطيات الهامة في محطّات من حياة «السيالة». نذكر منها أنه:

- أخذ الرياضيات والمنطق وعلم الكلام عن الشيخ محمود مقديش ابن المؤرخ المعروف محمود بن سعيد مقديش (صاحب نزهة الأنظار).
- «له إجازات في العلوم من الأكابر بالسند»[6] من جامع الزيتونة في تونس العاصمة.
- إنتصب عدلا موثقا في صفاقس بعد استكمال نصيب من العلوم والإجازات.
- رحل عن صفاقس لفترة من الزمن نظرا للدسائس التي كانت تُحاك له من طرف القضاة والعدول. ثم عاد إليها سنة 1263هـ
- لم يكن غنيا بل كثيرا ما كان في رسائله «يتسخّط الزمان وأهله ويتألم من مضض الفقر وقلة ذات اليد»[7].

1) علاقة محمود السيّالة بالطريقة القادرية:

تعتبر الطريقة القادرية (نسبة إلى عبد القادر الجيلاني أو الجيلي) (470هـ/561هـ)[8] من بين الطرق التي دخلت مبكرا للبلاد التونسية عند مرور «أبي مدين شُعيب» بتونس وهو الذي تُنسب إليه الطريقة المدنية. ويُعدّ «الشيخ الحاج محمد المازوني المغربي المتوفى سنة 1296هـ أوّل مؤسس لطريقة القادرية بزاوية نهج الديوان بتونس ثم انتشرت في عديد الجهات بداخل البلاد التونسية ففي كل مدينة أو قرية لا بد من وجود مكان أو زاوية أو زوايا يجتمعون فيها جماعة القادرية لقراءة وإنشاد أذكارهم وأحزابهم»[9].

وتربط «محمود السيّالة الصفاقسي القادري» علاقة وثيقة بالطرق الصوفية[10] وبخاصة الطريقة القادرية التي صبغت جزءا من لقبه كعلم في كتب تراجم التونسيين. بل هو «أوّل مُجاز في الطريقة القادرية سنة 1826م... وذلك بـ«جامع العجوزين» بباب الديوان الذي كان يُسمى سوق الحواتين»[11] بمدينة صفاقس.

ويبدو أنّه كان من بين المتصلين بهذه الطريقة بصفته منشدا صوفيا ومتغنيا بأشعار الطريقة والمدائح، وهو ما دفعه إلى تأليف رسالة في الغرض سمّاها: «رسالة في ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية» وتوجد نسختها في دار الكتب الوطنية في تونس العاصمة تحت رقم 19242.

ونشير في نفس السّياق إلى ما للطريقة من الفضل في «المحافظة على التراث الموسيقي التقليدي ولولا الزاوية القادرية لضاع واندثر جل التراث وخاصة في طور انحطاط وضعف الموسيقى التونسية التي دخلت إلى الملاهي والمقاهي»[12] إذ كان أتباعها «ينشدون المديح الذي هو على نغم المالوف الحالي بحيث الكلام جدّ والصنعة مالوف»[13] ولقد كانت لهذه الطريقة في صفاقس (مسقط رأس «حمود السيّالة») صيتا ومكانة محترمة في المشهد الصّوفي-التعبّدي، «ومدائحه تبرز مدى تعلق الناس به والإنتماء إليه وخاصة ممن لم يكن لهم حول ولا قوّة»[14]. ومن أشهر مدائحه في هذا السياق نذكر المطلع التالي:

ينده بيك[15] القِلّيل[16]

واللي مسافر في الليل

يا بودِرْعِيّة

لذلك فإنّ عدد زوايا الطريقة القادرية بصفاقس كان لا يُستهان به في مدينة بحجم صفاقس آنذاك (قرن التاسع عشر) وهي: جامع العجوزين/زاوية سيدي عبد القادر الجيلاني/الزاوية النورية/زاوية سيدي بومجاد. وكلها تقع في المدينة العتيقة أي داخل سور المدينة.

2) مؤلفاته:

ألّف «محمود السيّالة» عددا من المؤلفات في معارف مختلفة (كتب/رسائل/كنانيش/شعر) توجد نسخها الأصلية أو نسخ منها في الدار الكتب الوطنية للبلاد التونسية (المكتبة الوطنية)، وهي كلها بخط يده وأصلها من مكتبة «الشيخ علي النوري»[17] نلخصها في الجدول التالي[18]:

رقم المخطوط ومكانه	مجاله	عنوانه	عدد أوراقه
19241 (دار الكتب الوطنية-تونس)	الموسيقى	قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء (توجد نسخة أخرى منه بخط مغربي في مكتبة متحف بغداد تحت عدد 1 / 2276	30 ورقة
19242 (دار الكتب الوطنية-تونس)	التصوّف/الموسيقى	رسالة في ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية	9 ورقات
19223 (درا الكتب الوطنية-تونس)	التصوّف	تلقين المقالات الأدبية في معرفة الطريقة القادرية	من المفترض أن يكون به 3أجزاء، غير أنه لا يوجد منها إلاّ جزء واحد وهو الثالث في دار الكتب الوطنية الذي يحتوي على 14 ورقة يشبه محتواها بشكل كبير ما جاء في «رسالة ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية». بينما تحدّث «محمّد محفوظ» في «تراجم المؤلفين عن جزء أوّل في 286 ورقة من القطع المتوسّط» وهو ناقص من أوّله وآخره وفي أماكن متعدّدة من وسطه (أنظر حرف السين، تراجم المؤلفين، ص108).

شرح/المكتبات الخاصة	الطب	الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني أو الجواهر النورانية في الأدوية الجسمانية والروحانية (شرح وتهذيب لتذكرة داوود الأنطاكي)[19]	توجد منه 3 أجزاء بأوراق كاملة ومتفرقة و في الغالب بها خرم: –جزء أوّل: 33 ورقة –جزء ثاني: 213 ورقة – جزء ثالث: 118 ورقة
مديح/المكتبات الخاصة	التصوّف	«عطر الأخيار» أو «عطر الأزهار في مدح أهل الأسرار ومذمات الجهلاء الأغمار»	مخطوط به 135 ورقة بنقص في آخره ومواضع كثيرة من وسطه. وفيه مدائح وأوراد وتوسّلات بالشيخ عبد القادر الجيلاني خاصة بمحمود السيالة.
دار الكتب الوطنية	التصوّف/المناقب	مناقب أبي عنبسة خارة بن عنبسة الغافقي	به 7 ورقات
رسالة/ دار الكتب الوطنية	الطب	المنافع الحاضرة في النوازل الحادرة	توجد منه نسختان: –الأولى: 24 ورقة بها نقص في آخرها. –الثانية: 10 أوراق/رسالة منقوصة الأوّل والآخر
كتاب/دار الكتب الوطنية	الطب	سرّ اللّب في الحكمة والطب	ذكره محمد محفوظ عن صديق له إسمه «محمّد الطيّب بسيّس»[20] وفيه عدد من الأجزاء لم يذكره.
رسالة/ دار الكتب الوطنية	غير مذكور	المنارة الذهبية في الأداب العقلية	توجد من هذا المخطوط أربع نسخ: –ثلاث نسخ ناقصة – نسخة تامة في 17 ورقة من القطع المتوسط
دار الكتب الوطنية	العروض	حكمة اختصار العروض لمن له بشاشة وحظوظ	غير تام وبه نقص/يحتوي على 5 ورقات. وفي قطعة أخرى 3 ورقات.
دار الكتب الوطنية	الأدب والشعر الفصيح والشعر الشعبي	منتخبات من الشعر والطرائف الأدبية من التراث وبعضها من تأليفه (في الشعر)	كنش فرغ من نظمه في 15 جمادى الأولى 1223هـ
عن دراسة في مجلة القلم كتبها «محمد محفوظ»	الشعر الشعبي	شعر عن الإحتلال الفرنسي للجزائر	نظم بالدرجة التونسية في قالب «القسيم المربّع»
رسائل مختلفة وعددها الجملي عشر رسائل/ دار الكتب الوطنية	شكوى	–شكوى خصومه وحساده وكذلك وصف أحوال الشهود وأخلاقهم في عصره.	–رسالة بها أربع أوراق – رسالة تبقى منها 8 أوراق (22)
يمكن الرجوع إليها في تراجم المؤلفين التونسيين، محمّد محفوظ، ص.ص 109 – 111	إخوانيات التصوّف (العيساوية)	– لصديقه الشيخ محمد ذياب	(للإطلاع على البقية يمكن الرجوع إلى تراجم المؤلفين التونسيين)

إنّ ما يوضحه هذا الجدول الإحصائي هو تلازم ثلاث معارف أساسية في حياة «محمود السيالة الصفاقسي» وهي الطب والموسيقى والتصوّف (بما هو إنشاد على الطريقة القادرية) بالإضافة إلى مهنته كعدل ومهتم بالعلوم المختلفة. وسيكون اهتمامنا في هذه الدراسة منصبّا على مؤلفه المخطوط حول الموسيقى والموسوم بـ: قانون الأصفياء في معرفة أنغام الأذكياء» للنظر في أبعاده العلمية والعملية والمقاربة التّأريخية التي انتهجها.

المخطوط الموسيقي
«قانون الأصفياء في معرفة أنغام الأذكياء»

يعتبر محمود السيالة (كان حيّا في 1860)، أحد أبرز العناصر التونسية المساهمة في إثراء المكتبة المغاربية بمؤلفات موسيقية علميّة يمكن اعتمادها للكشف عن ملامح الممارسة الموسيقية في تونس والمغرب عموما. وأبرز مؤلفات هذا الرّجل هو «قانون الأصفياء في معرفة نغمات الأذكياء»، وهو مخطوط تحصّلنا على نسخة منه من المكتبة الوطنيّة بتونس مصوّرة على طريقة الميكروفيلم، مع الإشارة إلى أنّه حُقّق بمبادرة من الباحث التونسي «مصطفى علولو» في رسالة الدراسات المعمقة.

ويحتوي على مقدّمة وعلى عشرة فصول في ما يلي ترتيب عناوينها[23]:

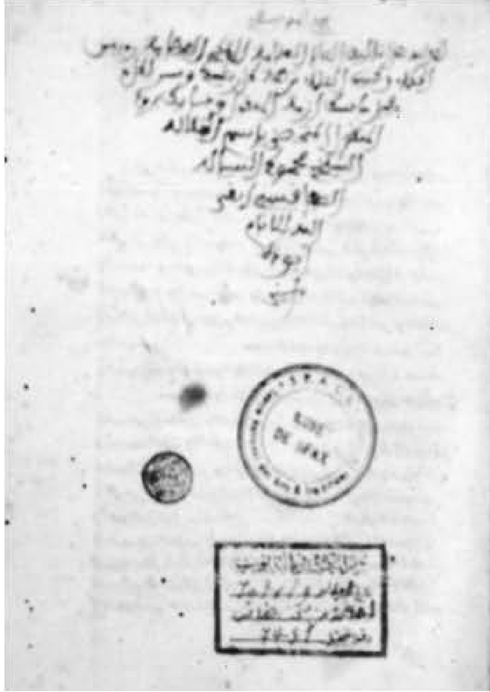
- من الصفحة الأولى إلى الصّفحة الرّابعة: مقدّمة
- من الصفحة الرّابعة إلى الصّفحة السابعة: الفصل الأوّل: في معرفة قواعد العود كمعرفة النقرات وكيفيّة تأليف الأصوات منها، ومعرفة الإيقاع والنسبة.
- من الصّفحة السّابعة إلى الصفحة العاشرة: الفصل الثاني: في حكم سماع العود وغيره من الآلات.
- من الصّفحة العاشرة إلى الصفحة الخامسة عشر: الفصل الثالث: أحوال المنشد ومنافع السّماع أيضا وفي بيان واضع العود.
- من الصفحة الخامسة عشر إلى الصفحة الثامنة عشر: الفصل الرابع: الحسن والقبح في أنظام الكلام والنغمات.
- من الصفحة الثامنة عشر إلى الصفحة الثالثة والعشرين: الفصل الخامس: في معرفة صناعة الموسيقى وبيان حدودها وكيفيّة الضرب على العود وميزانه بالحروف وبيان النغمات.
- من الصفحة الثالثة والعشرين إلى الصفحة التاسعة والعشرين: الفصل السادس: في معرفة هيئة العود وكيفيّة الضّرب على أوتاره بالعلامات الدالّة على النقرات والدّسّ عليها على طريقة الحكماء.
- من الصفحة التاسعة والعشرين إلى الصفحة السادسة والثلاثين: الفصل السّابع: في معرفة الصّوت الذي تتمّ به النغمات وتقاسيم حركاته وتعديل الإيقاعات.
- من الصفحة السادسة والثلاثين إلى الصفحة الأربعين: الفصل الثامن: في اختلاف جميع الآلات والإيقاعات باختلاف الأزمنة والبلدان.
- من الصفحة الأربعين إلى الصفحة الخمسين: الفصل التاسع: في أحكام الأطباع وميزانها وضوابطها وتفاصيلها، وبيان دوائرها وأسمائها.
- من الصفحة الخمسين إلى الصفحة السّتّين (مبتورة الآخر): الفصل العاشر: معرفة الأطباع ونغماتها المجرّدة على الآلات المصطلح عليها الآن وتركيب فروعها وما ينشقّ منها على طريق العلماء من العرب والعجم.

1) المراجع التي عاد إليها صاحب المخطوط

يحدّد «السّيالة» بعض أسماء من عاد إليهم في صياغة كلامه عن «علم النغمات» كما يقول، وهم أساسا:

- الذكيّ داود (في الفصل الأوّل)[24].
- أفلاطون[25].


صورة للصفحة الأولى من المخطوط (نسخة بغداد)


صورة للصفحة الأولى من المخطوط (نسخة تونس)

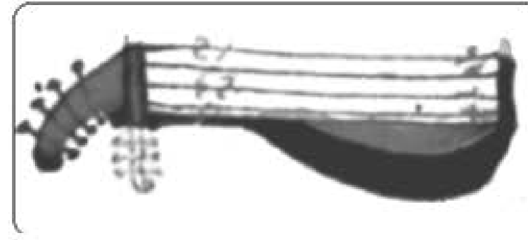
- جلال الدين السيوطي (مؤرّخ وفقيه)[26].
- الحافظ المقدسي (تقي الدين أبو محمد عبد الغني بن عبد الواحد بن علي بن سرور بن رافع بن حسن بن جعفر المقدسي) (541هـ - 600هـ)[27].
- أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري الماوردي (364-450هـ)[28].
- شهاب الدّين العجمي[29].
- الشيخ الجندوبي[30].
- أبو عثمان الجاحظ (توفي في 869م)[31] (في آخر الفصل الرّابع)
- الشيخ أبو نصر العجمي[32].
- أهل (الفرس) ورد ذكرهم في الفصل الخامس.
- الحفصي.

هذا مع ما أمكن له «نسجه بطرق تستلمِحُ فتُستَلْمَحُ وتُحبُّ، تَستَقبِل فتُستَقْبَل، ودقائق تستنبِطُ فتُستلقَطُ، وأعاجيب تُستلحَظُ فتُستحْفَظُ» وتلخيصه من «كتب خزانة رئيس أهل الهمم الذكيّة والعقول الكاملة الزكيّة الذي مارَس الكُتُبَ حتّى عرف الإصطلاح وميّزه، وحاز جوهر التّحصيل وجوّزه، واستطلع على دائرة الفنون ومركزها وعلى معاني الحروف وتمييزها، يَحسِبُ فَيُحْسِنُ ما يحسبُه، ويكتب فلا يبعد عليه شيءٌ يطلبه»[33] والمقصود هنا:

- محمود الجلولي[34]:

وهي شخصيّات قلّما تُذكر في مجال تاريخ البيبليوغرافيا الموسيقية التونسية -إن صحّ التعبير-، فلم يرد ذكر هؤلاء («الشيخ الجندوبي» و«محمود الجلولي» و«الحفصي») عند من لَحِقُوا «محمود السّيالة» ممّن تزعّموا التّأريخ للموسيقى التونسيّة. ممّا يجرّنا للحديث عن حلقة قد تكون مفقودة اليوم في مجال تاريخ الموسيقى التونسيّة.

فلقد سبق «محمود السّيالة» عدد كبير من العلماء النظريين في علم الموسيقى (تناولنا بعض طروحاتهم على امتداد هذا البحث)، غير أنّه قد خيّر عدم الاكتفاء بما جاؤوا به، وتدعيمه في المقابل بما تيسّر من أقوال المعاصرين له من الحكماء والعلماء.



الصّورة منقولة من المخطوط (نسخة تونس) المصوّر على طريقة الميكروفيلم، من الصفحة 21

فلقد أتى «محمود السّيالة» على ذكر بعض العلماء القُدامى، كما القريبين منه زمنيّا كذلك، مثل:

- أبي نصر الفارابي (القرن العاشر الميلادي)؛
- صفيّ الدّين الأرموي (القرن الثالث عشر الميلادي)؛
- عبد القادر بن الغيبي[35] (القرن الخامس عشر الميلادي)؛
- شهاب الدّين العجمي (توفّي سنة 1675م / القرن السابع عشر)؛
- شهاب الدين الحجازي[36] (بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر الميلاديّين).

2) المواضيع التي تطرّق إليها المخطوط من النّاحية النظريّة العلميّة:

تعرّض السّيالة إلى مسائل موسيقيّة مختلفة منها ما يخصّ أسماء الدرجات الموسيقية الخاصّة بآلة العود (العود التونسي المتكوّن من أربعة أوتار).

وتسوية أوتاره والمسألة المقاميّة، هذا إضافة إلى مفاهيم أخرى مثل حكم السّماع ومعرفة التلحين والصناعة. كما تحدّث عن الواقع الموسيقي في عهده.

ومن خلال قراءة في الفهرس، يبدو طرح محمود السّيالة منقوصا من «الطرافة»، وذلك من حيث أنّه لم يعمل على صياغة النظريّات الموسيقية العربية صياغة جديدة، بل هو يكرّر المسائل الماضية ويطرح أقلّ عمقا من سابقيه. فلا ننسى أنّ «محمود السّيالة» كان «متطبّبا» بالأساس.

في مستوى المصطلح النّظري:

– ذكر محمود السّيالة أسماء الأوتار وأسماء الدّرجات على المنهج القديم، بحيث كان يذكر المعطيات التالية لبيان كيفيّة استخراج الأصوات والنغم:

البم	المثلث	المثنى
يقال له وتر الحسين	يقال له وتر الرّمل	وتر الماية

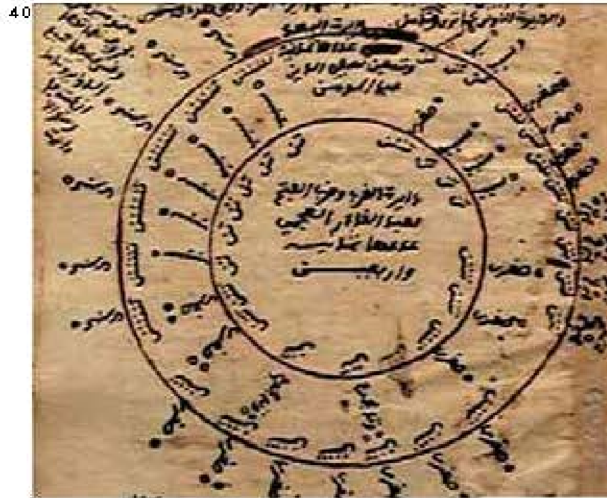
الزير	أسماء الأصابع
وتر الذّيل[37]	المطلق / الوسطى / الخنصر البنصر

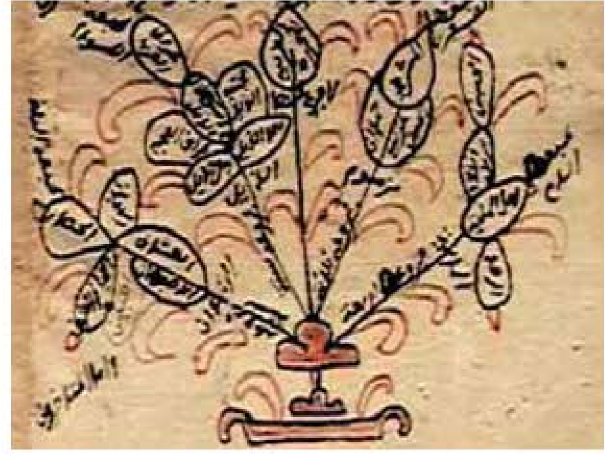
وأغلب الظنّ أنّ «محمود السّيالة» قد استنار في تحديد أسماء الأوتار هذه من رسالة مغربيّة بعنوان «معلّم عود مربي قديم». وقد نشرها «فارمر» في الثلاثينات من القرن العشرين وذكر فيها السلّم الموسيقي بديوان واحد، وهو «مبنيّ على تسوية أوتار العود الأربعة»[38]:

	ذيل	ماية	رمل	حسين
مُطلق	-	204 سنتًا	702	905
سبابة	-	408	-	1110
خنصر	-	498	-	1200

– أورد محمود السّيالة رسمًا لدائرتين صغرى وكبرى للضروب (الإيقاعات)، وعددها ثمانية وأربعين انتقاها من مؤلفات «صفيّ الدّين عبد المؤمن» و«عبد القادر العجمي»[39]:

40





الشجرة الأولى (من الصفحة 57 من المخطوط /نسخة تونس)



الشجرة الثانية من الصفحة 59 من المخطوط /نسخة تونس)

– كما رسم شجرتين تحملان أسماء «الطبوع» المغاربية بأصولها وفروعها:

ولتوضيح هذا الرّسم نورد عدد النغمات الموسيقية الأربع والعشرين[41] التي كانت دارجة قبل السّيالة:

- المايـة فروعه أربعة: وهي الحسين–القلاب الرّمل–رمل المايـة–الرّصد؛
- المزموم فروعه ثلاثة: وهي المشرقي–الحمدان–غريبة الحسين؛
- الغريبة المحرّرة: لا فروع لها؛
- الذيل فروعه ستّة هي: رصد الذيل–رمل الذيل–عراق العجم–مجنّب الذيل – عراق العرب – استهلال الذيل؛
- – الزيدان فروعه ستّة، وهي العشاق–الأصبهان–الحجاز الكبير–الحصار–الإصبعين–الحجاز الشرقي.

«أمّا المتأخرون من أهل صناعة الآلات جعلوا أصول نغماتهم تسعة عشر نغمة. ولكن وقع بينهم الإختلاف فيها. فمنهم من اصطلح على العمل بالذيل ثمّ العراق ثمّ الصيكة ثمّ الحسين ثم الرصد ثم رمل الماية ثم النوى ثمّ الإصبعين ثمّ رصد الذيل ثمّ الرّمل الكبير ثمّ الإصبهان ثمّ المزموم ثمّ الماية ثمّ الرّهاوي ثمّ الحسين الحجازي ثمّ الإصبعين الحجازي ثمّ المحيّر ثمّ الصّبا ثمّ العشاق»[42].

في المستوى العملي:

وإلى الجانب المسائل النظاميّة التّقليدي، تعرّض «محمود السّيالة» إلى طروحات مختلفة أخرى نورد بضع نصوص منها إنطلاقا من المخطوط، اجتهدنا في إعادة نسخها، وقد اخترناها من حيث هي نصوص مختلفة في الطّرح الموسيقيّ:

النص الأول: وهو من الفصل الأول والصفحة الرابعة من المخطوط: القاعدة الخامسة في علم الموسيقى:

«معرفة التلحين، وهو ردّ الموشحات والأشعار الرّائقة إلى نغمة مخصوصة بحركاتها التّامّة. والقاعدة فيه كما قال الذكيّ داود[43] راجعة إلى العروض في الحقيقة. فإنّ ما كان على بحر البسيط يعمل من الحسين بالرّفع على مستفعلن وبالخفض على فاعلن. وما كان على الخبب يعمل من الصيكة بعكس ما تقدّم، وهذا أمر سهل مع أنّه الآن مفقود عند أهل هذه الصّناعة. وكذا الطبيب أيضا، فإنّه الآن معزول عنه وهو في غاية الاحتياج إليه. وهذا الترتيب بجملته من حيث العقول القاصرة، فلا يمكنها الترقي به لعدم إدراكها له وإنّما إدراكها الآن إلاّ بالعمل في المحسوسات فقط وذلك لعدم ارتسام علمه في الحافظة».

يأتي محمود السّيالة في هذا النّص على أحد أهمّ المفاهيم والمصطلحات الخاصّة بعلم الموسيقى، ألا وهو التلحين. وهو عنده:



- جعل الموشحات والأشعار على نغمة مخصوصة؛
- محكوم بعلم العروض.

لذلك يعطي لكلّ بحر نغمة مخصوصة، وهو يرى أنّ قواعد تلحين الأشعار ترجع ضرورة إلى علم العروض، وبالتالي هو يقرّ باختيار الإيقاع واللحن وفق التراتيب العروضيّة، وهذا -في الحقيقة- ما كان يرفضه الحسن الكاتب وينقده -وهو ابن القرن الثاني عشر- وفي ما يلي ما يقول في هذه المسألة:

«فأمّا موافقة الإيقاعات لأوزان الأشعار ومخالفتها، وأيّها تكون أحسن وأوفق مع الآخر، فإنّ المختلفة أبدا تكون أحسن ويكون اللحن فيها أمكن، وأمّا المُتّفقة فإنّها تكون قليلة البهاء ويكون فيها التلحين غير طائل ولا لذيذ»[44].

وبالتالي أن يقابل نغمة الحسين بالبحر البسيط، ونغمة الصّيكة بالخبب، فإنّ في ذلك ضبط وتقيّد بما لا يلزم في قواعد التلحين.

يبدو إذا أنّ مبادئ التّلحين أو «التّأليف» اختلفت من حيث الأسس في الفترة الفاصلة بين القرن الثاني عشر والقرن التّاسع عشر، وهذه نقطة هامّة يجب الوقوف عليها بدراسات تحليلية علميّة معاصرة تتماشى وطبيعة الموسيقى العربيّة لالتماس اختلاف أساليب التّلحين، والوقوف على مسبّباته.

إنّ صياغة لحن ما على الكلام بطريقة مُعيّنة إذاً يتطلّب (كما أورد ذلك الحسن الكاتب) معرفة بجملة من الضوابط هي:

- معرفة ما يحيط بالمتقبّل من ظروف اجتماعيّة ونفسية وثقافيّة وسياسية لكي ينجح في مخاطبته بالموسيقى ويحقّق الانفعالات واللّذّة المطلوبة حسب كلّ ظرف.
- أن تكون هناك معادلة بين ما يُفهم من الكلام وما يُفهمُ من الأصوات.
- معرفة استغلال الأصوات المختلفة الصادرة من الآلات الموسيقيّة أو من الحنجرة.

من جهة أخرى، أشار «محمود السّيالة» -وهو الطبيب- إلى مسألة مهمّة نكاد في عالمنا العربي نفقدها، بل لم تعد لنا فيها قواعد وضوابط وهي مسألة العلاج بالموسيقى:

- «وكذا الطبيب أيضا، فإنّه الآن معزول عنه

وهـو في غايـة الاحتيـاج إليـه»[45].

- فهو يُشير إلى قيمة التلاحين والتلحين في مسيرة الطّبيب، بل هو في حاجة لمثل هذه الصّناعة لاستكمال معرفته[46].

كما يصف لنا محمود السيالة حال «معرفة التلحين» عند المختصّين على عهده فيقول: «هو الآن مفقود عند أهل هذه الصّناعة»، ويُسند إلى ذلك أسبابا نذكرها في النقاط التالية:

- العقول قاصرة عن الإدراك؛
- الإشتغال بالمحسوسات؛
- صعوبة ارتسام معرفة التلحين في الحافظة.

فما سرّ هذه الحال في حين أنّ الفترة التي تتحدّث عنها هي فترة النهضة العربية الفكريّة؟ فلننظر في النّصّ التّالي إذ هو يدعم هذا التّساؤل ويدفعه دفعًا إلى الحيرة والتّعقيد:

النصّ الثاني: من الفصل الأوّل، ص7

«لكنّ أهل هذه الصّناعة الآن في هذا الزّمان لا ينطرب النّاس بأعمالهم ولا يلتذون بأقوالهم لأنّ قلوبهم متعلقة بقبض الدّينار والدّرهم، وإذا لم يقبضوا شيئا أفسدوا العمل بمكرهم وقلصوا النغمات بعقرهم. فمجالستهم من الكرب لا تبري، ونغماتهم في الأبدان لا تسري، إلى أن استُرذِلَت بأعمال اليهود، فسامعها من الالتذاذات مفقود وعن الفنون مسدود لأنّ نغمتهم تطرد الحبّ وعملهم يجلب حُمّى الغبّ»[47].

إنّ هذه الفقرة تُعتبر من أهمّ ما أورد محمود السّيالة في مخطوطه لا لسبب إلاّ لكونها تتعلّق بمشاكل عصره في صناعة الموسيقى، وهذا ما يهمّنا في مشهد التاريخ الموسيقي بالبلاد التّونسيّة.

فالواضح أنّ الرّجل يشكو سوء الواقع الموسيقي، وهو ليس راضٍ عن وضعيّة الممارسة الموسيقيّة بالبلاد التي يبدو أنّها أُحيطت بجملة من الإشكاليّات الأساسيّة، مسّت من مفاهيم هامّة مثل:

شرف العلم والعمل:

«أهل هذه الصّناعة الآن في هذا الزّمان... قلوبهم متعلقة بقبض الدّينار والدّرهم. وإذا لم يقبضوا شيئا أفسدوا العمل بمكرهم وقلصوا النغمات بعقرهم».

قد تبدو هذه الشكوى غريبة في عصر عُرف بكثرة التعلّق بالأولياء الصالحين وغلبة الدين على التفكير الإجتماعي إضافة إلى ما يُجانبُ ذلك من عادات الذهاب إلى الزوايا. ولكنّ ذلك قد يُفسَّرُ بطريقة مخالفة، إذ يمكن أن نذهب مسلك من يفكّر في أنّ الظروف الدّاعية لهذه الممارسات العقائديّة هي أساسا انحرافات الناس. ويبدو أنّ انحرافات الناس قد شملت الموسيقى العمليّة. وربّما يكون ذلك منطقيّا إذا ما ذهبنا مذهب ابن خلدون (1332 - 1406م) إلى أنّ الموسيقى هي من مكمّلات العمران البشري:

«يحدث في العمران إذا توفّر وتجاوز حدّ الضّروري إلى الحاجّي ثمّ إلى الكمالي»[48].

فمن الضروري إذا أن تكون هي أولى الميادين التي تحيط بها الانحرافات إذا نقُص العمران وتدهور (وهذا معلوم في القرنين الثامن والتاسع عشر)، فالموسيقى عند ابن خلدون مرتبطة بالفطرة:

«يلهج كلّ إنسان بالحسن في المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة»[49].

وقد تدعو هذه الفطرة الإنسان إلى الشرّ، «فالإنسان شرّير بطبعه»، وبالتالي لك أن تُقرّر ما إذا كان منطقيّا تعلق القلوب بالمادّة وانعدام التواصل بين الموسيقي والناس، فالواضح أنّ أصحاب الصّناعة في ذلك الوقت فقدوا -ما يُعبّر عنه الحسن الكاتب- بالعلاقة الضروريّة بين المُغنّي وجليسه، وهي علاقة تقوم على معرفة الأوّل للثاني من النواحي: الأخلاقية والنفسية والثقافيّة الإجتماعية:

«إنّ المغنّي... يحتاج إلى تعرّف أخلاق جليسه وما يذهب بنفسه إليه في سائر الأوقات وفي وقته الحاضر،

فقد يسمع الإنسان تغريد الطّائر فيُسرّ به وقد يذهب به إلى جهة الحزن لشيء يخطر بباله فيحزن، وقد يسمع صفة المجالس والشراب فيخطر بباله أنّه سيُعدم هذا كلّه وقتا، ويفارقه فيحدث له حزنا، وقد يسمع ذكر الزّهد والموت والحساب فيخطر بباله أنّه سيتوب وينيب وتُغفر ذنوبه فيكون قد نال الحالتين جميعا ويظفر بهما فيحدث له سرور وفرح وابتهاج»[50].

هذا إضافة إلى إمكانيّة وجود حقيقة أخرى هي:

تعلّق سقاط العوام «(كذا) بحسب تعبير الحسن الكاتب (القرن الثاني عشر الميلادي)» باسم هذه الصّناعة دون فهم معناها، فادّعوا منها ما لا يُحسنون واكتسبوا بها من قوم لا يفهمون وضعها[51]، وممّا يفسّر ما جاء على لسان «السّيالة» في قوله: «وإذا لم يقبضوا شيئا أفسدوا العمل بمكرهم وقلصوا النغمات بعقرهم».

والجدير هنا أن تُطرَح دراسة سوسيولوجيّة عن الأوضاع الإجتماعيّة والنفسيّة في تونس القرن التاسع عشر، حتّى تتبيّن أسباب هذا النّزوع المادّي والجشع في الكسب على حساب عناصر الثقافة.

الطّرب:

« أهل هذه الصّناعة الآن في هذا الزّمان لا ينطرب الناس بأعمالهم»[52].

جملة بليغة المعنى لإيضاح صفات الألحان ومتقبّليها من الناس:

فهذا القول قد يحيلنا في البداية إلى كلام هامّ يقول فيه الحسن الكاتب (القرن الثاني عشر الميلادي) على لسان أحد أهمّ فلاسفة العرب أحمد بن الطّيّب السّرخسي): «أقلّ الناس علما بالغناء أسرعهم طربا على كلّ مسموع»[53] غير أنّ ما يقصده «محمود السيالة» هو غير القضيّة المعرفيّة التي يطرحها الكاتب في مستوى الإنطراب وعلاقته بالناس عموما، بل أراد أن يوجّهنا إلى مجموعة من الحقائق، وهي أنّ: الألحان المتداولة في ذلك العهد هي على الأرجح ألحان:

- لا تلحق بالنفس ما تلحقه بالحواسّ:

وهنا نعود -كما أشرنا سابقا مع ابن خَلدون- إلى مسألة معاني الألحان وتطابقها مع موجبات الحال النفسية والذهنيّة والإجتماعية. فالطّرب هي درجة من الإنتشاء النفسي الذي يتجاوز الحواسّ إلى مخاطبة الوعي، على ذلك نجد ما يُسمّى بالألحان المُقوّية والمُليّنة والمُعدّلة التي تكتسب ثراءها وأهمّيّتها من خلال تمازجها مع الشعر[54] ويبدو أنّ ما أشار إليه «محمود السيالة» عن عدم انطراب الناس بأعمال أهل صناعة الموسيقى على عهده يعود إلى قلّة اهتمام أصحاب الإختصاص بمثل هذه المدقّقات في الجانب الموسيقي.

- أهل صناعة الموسيقى في تونس كانت تنقصهم خصال منها:

- حذق الغناء حتّى يتمكّنوا من التّأثير في السّامع وإطرابه؛
- الإرتقاء بالموسيقى إلى دورها الرئيسي والسموّ بها إلى ما أبعد من تحريك اللذات.

لذّة السّمع والقول:

«ولا يلتذون بأقوالهم»[55].

الحديث هنا يهمّ كلاّ من أهل الشعر والموسيقى، فإذا انعدمت اللذّة عن القول في الألحان فذلك يرجع إلى النقاط التالية (كما يحيل إلى ذلك الحسن الكاتب):

- عدم موافقة اللحن لغرض القول الشعري.
- الشعر ذاته قد لا يكون معبّرا عمّا تتطلّع إليه الأنفس في ذلك العهد، أي أنّه ليس «شعر اللسان والزمان».

وظيفة الألحان

« فمجالستهم من الكرب لا تبري، ونغماتهم في الأبدان لا تسري»[56].

من خلال هذه الجملة يُقدّم محمود السيالة الوظائف الأساسية للموسيقى، وهي:



إزالة الكرب؛

مخاطبة الروح والجسد.

يُردف صاحب «قانون الأصفياء» إلى أسباب في نفي توفّر هذه الصفات عن موسيقى القرن التاسع عشر في تونس أسبابا أخرى حوّلت خطابه إلى نصّ هجائي، فإذا هو يرمي بأقذع الأوصاف، فئة اليهود التي استقرّت بتونس بعد الهجرات الأندلسيّة إلى بلدان المغرب العربي، واختلاطهم بالعرب المسلمين واندماجهم في الفنون والممارسات اليوميّة، فيقول:

«إلى أن استُرذلت بأعمال اليهود (أي الألحان)، فسامعها من الإلتذاذات مفقود وعن الفنون مسدود لأنّ نغماتهم تطرد الحبّ وعملهم يجلب حُمّى الغبّ».

ويبدو أنّ هذه الإشارات ظلّت ملازمة في حديثنا عن فنّ الموسيقى بتونس حتّى بدايات القرن العشرين. وفي هذا المعنى نورد نصّا من محاضرة لمحمّد الأصرم إثر تأسيس المعهد الرشيدي، يقول فيه:

«لقد دعاني داعي الفنّ إلى الوقوف بينكم هذه الليلة لأسامركم في الموسيقى التونسية التي هي موسيقى وطننا المحبوب، فلا يحسن بنا أن نتركها مُهملة مهجورة كادت عواملُ التغافل أن تقضي على حياتها حتّى قيّض الله ثلّة من أبنائها البررة تحت رئاسة الوطني الماجد الغيور سيدي مصطفى صفر والّفوا جمعيّة وأسموها باسم الجمعيّة الرشيدية المقصودة منها بثّ المغنى التونسي وإشهاره وتهذيبه، وإنشاء ألحان تونسيّة مُبرّأة من اللحن الرّكيك واللفظ المُستهجن القبيح تتمشّى مع روح الوقت والزّمان وتغرس في النفوس الفضيلة وكرامة النفس إلى أن ترتقي المستوى اللائق بها»[57].

ففي هذه الفقرة نلاحظ تشابها في معنى الشكوى من قيمة الألحان والأشعار المتدنّية وعدم مخاطبتهما للوعي الإنساني وأدائهما للمهمّة المُوكّلة لهما أساسا وهي غرس الفضيلة وكرامة النفس، أو ما يقابلها في تعبير الشيالة من: لذّة السّمع والروح مع نشر القيم السّمحة.

النّص الثالث: من الفصل الأوّل، ص 5

«وقد يسهل النقش وزواله المعبّر عنه، بمراتب أربعة: وذلك إن أفرطت الرّطوبة في الدّماغ، كان يسهل الإنتقاش وزواله المُعبّر عنه الآن بسرعة الحفظ والنّسيان. وإن أفرطت الحرارة كان يسهل الانتقاش عديم الزّوال، أي سريع الحفظ قليل

النّسيان. وإن أفرطت اليبوسة كان سريع الزّوال قليل الإنتقاش أي سريع النّسيان قليل الحفظ. وإن أفرطت البرودة، كان سريع الزّوال عديم الإنتقاش، أي سريع النسيان عديم الحفظ. وبالجملة فإنّ الإنسان إذا كان غليظ الطّبع عديم الإدراك، فلا ترتسم العلوم ولا المعلومات في قوّته الحافظة، فليس له منها حظّ، فله أن يُسرع إلى عمل معاشه ولو بسروح الإبل، فهي أخفّ عليه وأسهل من تعليم علم هذه الصّناعة ومن الفذالك التي ليس له فيها مكسب دنيوي ولا أخرويّ ».

إنّ قارئ هذه الفقرة قد يخال صاحبها -في البداية- عالما بيولوجيّا أو نفسيّا، ولكن لا عجب في ذلك إذا عرفنا أن محمود السّيالة طبيبٌ، والطبّ هو فرع من العلوم، وعادة ما تلتقي العلوم في كثير من أسسها العقليّة ومنهجها التّحليلي. هذا علاوة على أنّ التّرجمات الخاصّة بالسّيالة تشير بأنّه ألّف في ما ألّف، كتابا هامّا شرح فيه تذكرة داود الأنطاكي، وهو بعنوان:

«الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني»

وقد تحدّث «القادريّ» في هذا النصّ القصير عن أمر هامّ يخصّ عامّة الناس في علاقتهم بالعلوم-ومن بينها الموسيقى ومعرفة التلحين- وصور حصولها وتركّزها في الذهن. ويربط «محمود السيالة» مُسبّبات سرعة وزوال العلوم من الذهن، أوّلاً:

بالمناخ وتأثيره على الدّماغ:

- الرطوبة: سرعة الحفظ والنسيان
- الحرارة: سرعة الحفظ وقلّة النسيان
- اليبوسة: سرعة النسيان وقلّة الحفظ
- البرودة: سرعة النسيان وعدم القدرة على الحفظ

بغلظ الطّبع: بحيث لا ترتسم العلوم في حافظة غليظ الطبع ولا يقدر على إدراكها[58].

خاتمة

يبدو من خلال هذه الدراسة أنّ محمود السيالة الصفاقسي القادري لم يكن مجرّد محطة عابرة في التّأريخ للمشهد الموسيقي بالبلاد التونسية والمغرب عموما، بل لعلّه كان يمثل مظهرا من مظاهر نشأة الموسيقولوجيا في تونس بوصفها علما يهتم بالموسيقى في تجاذبها مع المعارف والعلوم الأخرى وكذلك في علاقتها بالصّوت والنفس والأخلاق والطبيعة.

وهي مقاربات -وإن نجد لها صدى في كتب القدامى من العرب- فهي تمثّل في القرن التاسع عشر -نظرا لانتشار الفكر الصوفي ومواقفه من الموسيقى في القرن التاسع عشر وما قبله[59] - خطوة نحو كسر الحاجز النفسي والأيديولوجي الذي جعل الممارسة الموسيقية محصورة عند بعض الفئات من المجتمع أو في أطر تلتصق بالضرورة بالحياة التعبدية. إذ أنّ المؤرّخ الذي خصصنا له هذه الدراسة هو من متخرجي جامع الزيتونة ومتصوّف وعدل لدى الدولة، وهو وما كان يُبشّر بانتهاء مرحلة مظلمة في التّأريخ للموسيقى بالبلاد التونسية رغم تواصل انتشار تبعات تلك المرحلة في صلب المجتمع إلى ما بعد فترة الإستقلال وبناء الدولة الحديثة.

كما لا يسعنا أن نغفل عن الإشارة كذلك إلى أنّ القرن التّاسع عشر مثّل كذلك نقلة نوعيّة في ميدان الموسيقى في تونس وذلك بإنشاء المدرسة الحربيّة بباردو التي أسفر نشاطها الموسيقي عن نتائج لها أن ترسم لنا ملامح وتغيّرات تاريخ الموسيقى العربيّة والممارسة الموسيقيّة في حدّ ذاتها. ويتّضح ذلك من خلال مخطوط: «غاية السّرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء» الذي وقع تأليفه في فترة متقاربة مع مُؤلَّف «قانون الأصفياء» للسيالة القادري.

د. محمد عبد الحميد نعمان - اليمن

المشربيات والشبابيك البارزة في العمارة اليمنية



① مشربية في مدينة الحديدة ويبدو التشابه في الشكل العام بينها وبين مشربيات القاهرة العثمانية مع الاختلاف في طريقة النحت والتشكيل

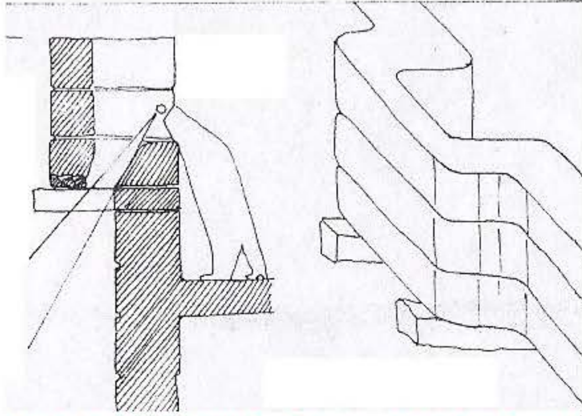
تستند العمارة اليمنية إلى تاريخ ممتد وطويل في عمليات البناء والتشييد يرجعه بعض الدراسين إلى الألف الثاني قبل الميلاد، ونظرا للطبيعة الصخرية التي تسود جزءا كبيرا من جغرافية اليمن فقد سعى اليمنيون إلى استغلال جبالها في تشييد حضارتهم فكانوا يعمدون إلى قطع الحجارة ونحتها وزخرفتها لبناء المدن والمعابد والطرقات ولكتابة النقوش التي تخلد مآثرهم وتاريخهم.

وفي العصور الإسلامية لم تكن اليمن - بحكم موقعها - بعيدة تماما عن التأثيرات الناتجة عن مد سلطان الخلافة الإسلامية إليها وتعاقب دولها وانتقال عاصمة الخلافة والمراكز الحضرية بين دمشق وبغداد والقاهرة واستانبول، حيث كانت اليمن عند ضعف قواها المحلية تنضوي كإقليم تحت حكم هذه المراكز بداية بالعباسيين ومرورا بالفاطميين والأيوبيين ثم المماليك وانتهاء بالعثمانيين، وقد كانت ترافق حملات الولاة القادمين من تلك

المراكز مجموعة من البنائين والمهندسين. ولا شك أن علاقة اليمن بتلك المراكز قد ألقت بتأثيراتها على الفن المعماري من خلال إدخال مفردات ومكونات جديدة أسهمت في إغناء هذا الفن وتطويره بفعل عمليات التواصل والتداخل والمواءمة بين مفردات الذخيرة المحلية والعناصر الجديدة الوافدة التي كانت تختلف وتتنوع باختلاف تلك المراكز التي كان سلطانها يمتد إلى اليمن. ومن هنا، يمكن القول إن نجاح العمارة اليمنية في المواءمة بين الوافد والمحلي قد أكسبها طابعاً مميزاً وفريداً بين سائر أنواع العمارة في المراكز الإسلامية المختلفة، واستمر حضور مكونات هذه العمارة وطرزها حتى العقود الأخيرة من القرن العشرين.

ومن هذه المكونات المميزة للعمارة اليمنية الشبابيك التي تزين واجهات البيوت، والشباك عنصر معماري يتم تشييده من الحجارة أو الطين أو الآجر أو الخشب، شكل رقم (1) ويكون بمنزلة حُجيرة صغيرة تخرج من فتحة في واجهة المبنى، ولها أحياناً جدران مخرمة مما يبرر التسمية التي جاءت من أصل الفعل "شبك" الذي يشير إلى التداخلات والتقاطعات بين جوانب الشباك. وقد ظهرت الشبابيك البارزة في العمارة اليمنية منذ وقت مبكر ويعتقد أنها تعود لفترات ما قبل الإسلام، وفي فترة متأخرة ظهرت شبابيك بارزة تشبه المشربيات بشكل محدود في بعض قصور الأسرة الحاكمة قبل ثورة 26 سبتمبر 1962، وكانت تدعى أكشاك ومفردها كشك، وظلت تبنى حتى النصف الثاني من القرن العشرين. أما المشربيات الكبيرة والتي تسمى محلياً رواشن فقد ظهرت في مدن موانئ البحر الأحمر: الحديدة واللحية والمخا، بأحجام كبيرة تحاكي تلك المشربيات الموجودة في بيوت القاهرة العثمانية.

وسنتطرق هنا إلى الأنواع المختلفة من الشبابيك البارزة في عمارة صنعاء القديمة وفي مدن الموانئ اليمنية على البحر الأحمر: الحديدة واللحية والمخا التي تمثّل عينة الدراسة في هذا البحث. وسوف نركز على القيم الوظيفية والجمالية في المشربيات والشبابيك البارزة، والاختلافات الناتجة عن البيئة المناخية والثقافية، والمؤثرات التي وقعت عليها



شكل رقم (1) منظور وواجهات وقطاع لشباك بارز في نهاية المبنى في عمارة الطين اللبن. مصدر الشكل

خلال العصور المختلفة، ومحاولة نفض الغبار عن هذا العنصر المعماري الهام والدعوة للحفاظ عليه وإعادة توظيفيه في العمارة الحديثة.

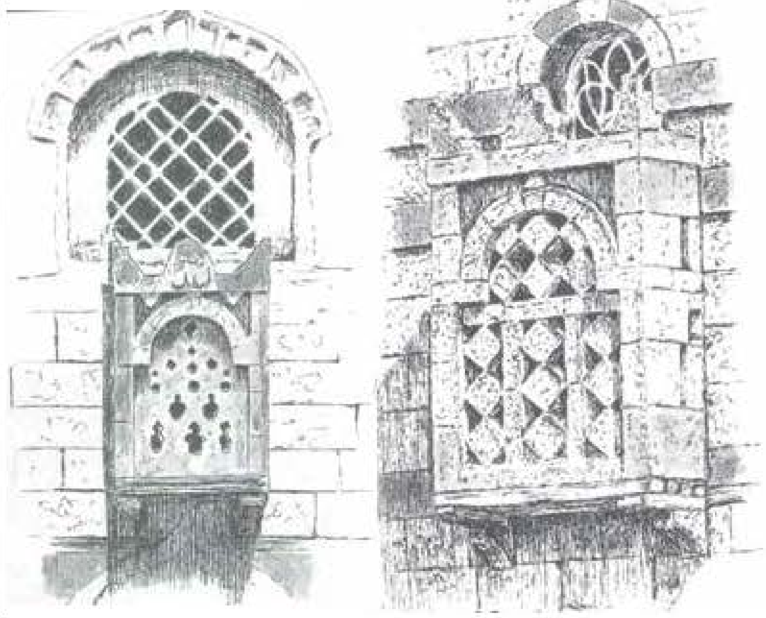
الشبابيك البارزة في عمارة صنعاء القديمة:

وتصنف إلى ثلاثة أنواع هي:

1) شبابيك مبنية من الحجر أو الآجر:

هي عبارة عن بناء يشبه الصندوق يبرز عن الجدار حوالي 10-20 سم ويبنى من الآجر والحجر مزود بفتحات عديدة في واجهته وأسفله[1] وتسمى أيضا بيت الشربة، وتنتشر بكثرة في مدينة صنعاء القديمة ولا تكاد يخلو بيت منها. وتتوزع هذه الشبابيك بإيقاع متغير على واجهة المبنى، فتبنى في شرفات السطح والمسمى محليا التجواب أو في الحجرات [2] والسلالم شكل رقم (3). وقد كان الغرض من هذه الشبابيك في الماضي أن تكون بمثابة جانب دفاعي لوضع السلاح في حالة وجود هجوم خارجي كما في المزاغل المنتشرة في الحصون والقلاع، وهو ما كان يتكرر في مدينة صنعاء حيث كانت القبائل المحيطة بصنعاء تسعى بين حينٍ وآخر إلى مهاجمة المدينة[3]. وقد تطورت وظيفة هذه الشبابيك وأصبحت تستخدم لتوفير الخصوصية وإمكانية مشاهدة المارة في الشارع والحديث معهم دون رؤية الداخل، وكذلك لتوفير التهوية والإضاءة،





شكل رقم (2) (3) رسم منظوري لشباكين بارزين الأول من الحجر والثاني من (الأجر) والذي غالبا ما يكونان في الواجهة الشمالية والتي فيها الحيزات الخدمية، وأعلى الشباكين قمرية من الزجاج المعشق بالجص.

بيت الشربة من الداخل والتي توضع فيها أواني الماء الفخارية لتبريدها والطعام، اضافة إلى دور هذه الشبابيك في إنارة السلالم وتهويتها.

كما أصبحت تمثل عنصرا تشكيليا في واجهة المبنى إضافة إلى الجانب الوظيفي والمتمثل في وضع جرار الماء واللحوم وغيرها من أصناف الأكل بغرض تبريدها من خلال تعليقها على خطاطيف. الصورة رقم (2) توضح منظرها من الداخل.

2) الشبابيك التركية:

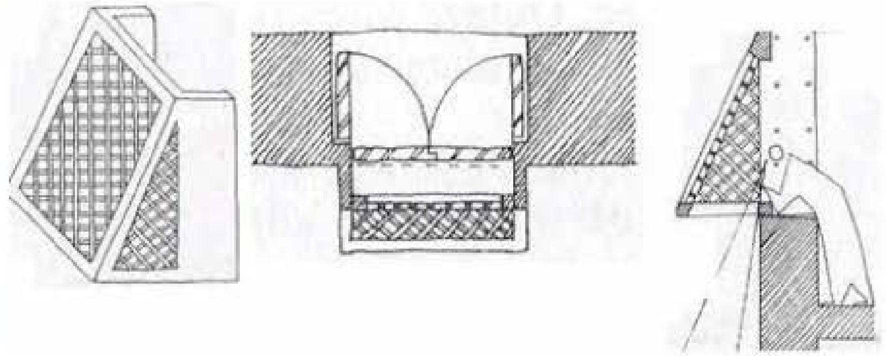
يتكون الشباك التركي من قطع رفيعة من الخشب المتشابك على شكل قفص بارز يضيق كلما ارتفع إلى أعلى[4]. يُطلق نجاور صنعاء على هذا النوع من الشبابيك اسم «الشبابيك التركية»، وربما يعود الأمر في هذه التسمية إلى أن الأتراك هم من جلبها إلى صنعاء أو لعلها ظهرت في فترة الاحتلال التركي لليمن. وتختلف عن سابقاتها بأنها تكون من غير سقف ومسقطها الجانبي بشكل مثلث قائم الزاوية شكل رقم (4). وزيادة على ذلك فإنها تتميز بأسلوب موحد في التغطية بالرقائق الخشبية المتشابكة أو ما يعرف بالشيش، ولا تنفتح مقدمة الشباك التركي ولكن له درفة من الداخل في حالة الرغبة في إغلاقه نهائيا[5]. ولهذه المشبكات فائدتها في التهوية الدائمة وفي الإضاءة إضافة إلى التخفيف من حدة الضوء الداخل إلى المبنى وتوفير الخصوصية ومراقبة الخارج. وتعتبر الشبابيك التركية أقل حظا في التشكيل الزخرفي بالمقارنة مع الشبابيك العربية.

3) الشباك العربي:

الشباك العربي أكبر من الشبابيك المبنية بالآجر. وهو مصنوع من الخشب، وتعتمد زخارف حشواته على أسلوب التوريق وعادة ما تنفذ بطريقة التفريغ بدرجة عالية من الإتقان[5]. والصورة رقم (3) لشباك عربي في مدينة صنعاء القديمة، يتكون من لوح خشبي مخرم بأشكال نباتية غاية في الدقة ويبرز منه قفص صغير ويتضمن درفة على شكل محراب يمكن فتحها والمشاهدة منها ويعلوها لوح خشبي بارز عن سقف القفص لغرض حمايته من الأمطار إضافة إلى الجانب الجمالي ويسمى «كنة»، ويمكن فتح الشباك بالكامل إلى الخارج في حالة الرغبة في ذلك.



⑤ شباك عربي مصنوع من الخشب.



شكل رقم (4) الشباك تركي ويكون مفتوحا من الأسفل ويتناسب ارتفاعه من الأرضية مع طول الشخص الواقف بحيث يمكن الرؤية منه بسهولة. ويكون بدون درف في نهاية المبنى (الجبى) ويغلق بدرفتين عندما يكون داخل المنزل.

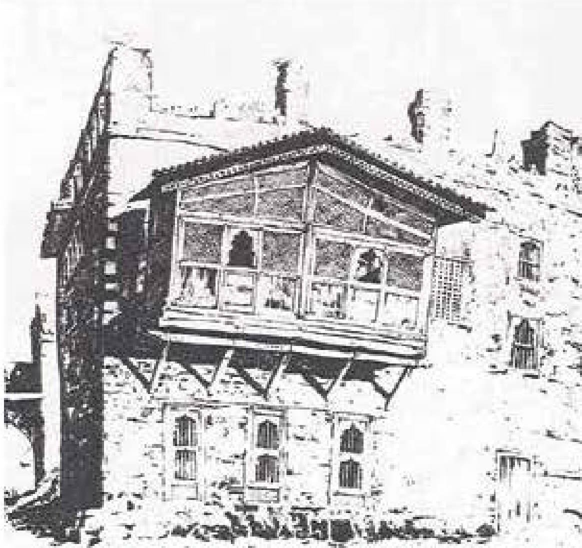
4) الأكشاك:

الكشك أكبر حجما من الشباك العربي ويقترب حجمه من «الروشن» وكلمة كشك تركية تطلق على «جناح تطل نوافذه على الشارع أو البساتين»[6]. وأول ورود لكلمة «كشك» في المصادر اليمنية نصادفه لدى المؤرخ اليمني عبد الصمد الموزعي في سياق حديثه عن الوالي التركي الأمير حسن بيك الذي عين حاكما لولاية إقليم اليمن عام 999 هـ/ 1591م، حيث يذكر جملة من مآثر الوالي ومنها القصر الذي بناه في مدينة تعز وجعل له «كشكا مرفوعا على بركة وجعل له قوائم من أخشاب مغروسة في الماء»[7]، وفي موضع آخر يذكر أن الوالي «أكمل هذا القصر بهمة عالية، وشيدت أركانه فكانت رافعة سامية، وجعل رواشينه من الشمشير والساج»[8].

وتصريح المؤرخ باسم الكشك ثم وصفه بأنه ذو قوائم خشبية مغروسة في الماء يجعلنا نفترض أنه كان يصف شرفة مطلة على مسبح أو بركة ماء وليس وصفا للكشك المعروف الذي يشبه إلى حد ما الروشن إلا أنه أصغر حجما منه. لكن هذه الإشارة تدلنا أن الكشك كان معروفا منذ مطلع القرن السابع عشر وأن هذه الأكشاك قد ظهرت في مدن الساحل الغربي كتعز وزبيد والحديدة والمخا حيث كان يقيم الولاة الأتراك ويبنون قصورهم ومقار حكمهم. وقد افترض جيمت وبونانفان أن الأئمة قد نقلوا هذه الأنواع من النوافذ أثناء تنقلهم ما بين صنعاء والحديدة، ولكن من الواضح أن ظهور الأكشاك في صنعاء كان متأخرا جدا إذ لا نجد لها رسما أو ذكرا لدى الرحالة الألماني كارستن نيبور خلال تواجده في صنعاء سنة 1763م[9]، ولا أثر للمشربيات في القصر الملكي الذي رسمه جروتندن سنة 1836، ولم يذكر رينزو مانزوني[10] هذا النوع من الشبابيك في زيارتيه المتواليتين إلى صنعاء في عامي 1877 و1879[11]. فالأكشاك لم تظهر في صنعاء إلا في فترة متأخرة وبشكل محدود في المساكن الكبيرة التي شيدها الأئمة مثل دار الشكر التي بنيت عام 1938 ودار بستان الخير الذي بني في العام نفسه. ومن الواضح أن الحرفيين قد عملوا على إعادة صياغة الكشك بما يتناسب مع طبيعة مناخ صنعاء البارد، بحيث غدا الكشك تشكيلا جماليا للمبنى أكثر من كونه عنصرا للتهوية، ونظرا لطبيعة البيت البرجي في صنعاء فالكشك يسمح للسكان بالتمتع بالمناظر بما يوفره من إطلالة واسعة على ما حوله من المباني والبساتين التي تنتشر بكثرة في مدينة صنعاء، وتستخدم الأكشاك للقيلولة أو الجلوس ومضغ القات أو شرب القهوة، كما في دار الشكر وبستان الخير، وتكون مغطاة بالمفارش حيث تعتبر غرف


4

كشك في الطابق الرابع من الدار الجديد



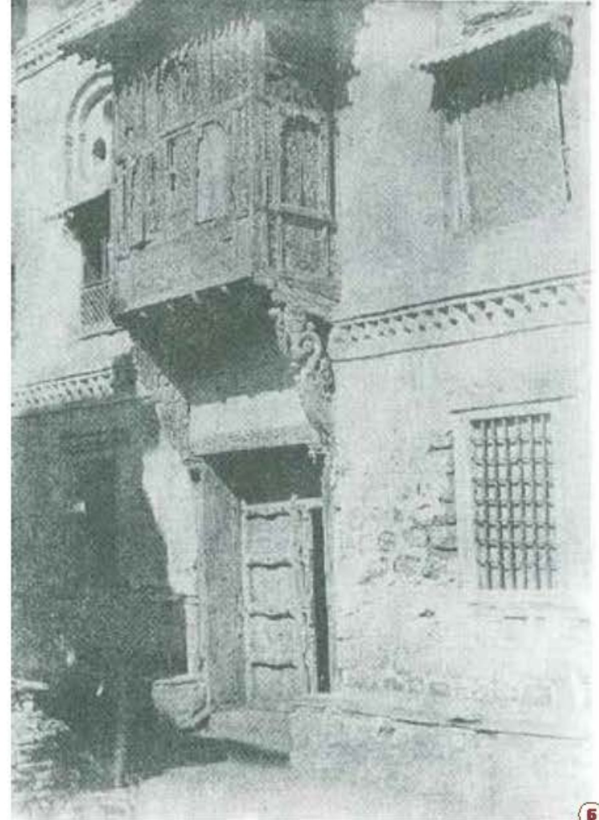
شكل رقم (5) روشان رسمه (Nackiwell) في مدينة اللحية سنة 1983 ويوضح مدى اتساعها والذي يبدو أنه بطول الغرفة

استقبال مصغرة داخل البيت. ويمكن الوصول اليها من الحجرة أو من غرفة أكثر خصوصية[12].

وتعتبر الدار الجديدة التي بنيت عام 1948 المسكن الوحيد في صنعاء الذي يحتوي على كشكين في واجهته، يقع الأول منهما في الطابق الأول أعلى الباب، ويمكن النظر إلى هذا الكشك بوصفه شباكا عربيا لأن القفص خالٍ من الحجيرات الخارجية، ولكنه أكثر اتساعا من الشباك العربي، ويُقفل من الداخل بمصراعين، ومزين عند القاعدة بمجموعة من الفواكه تشبه التفاح. ويقع الكشك الثاني في الطابق الرابع صورة رقم (4) ويفتح على غرفة رئيسية ويبرز القفص بارتفاع 1.58 م وعرض 1.76م مع سمك الجدار وهو مقاس متواضع مقارنة برواشن البحر الأحمر. وتبرز منه حجيرة صغيرة سداسية الشكل تعلوها كنة بارزة عن الحجرة السداسية، وشغلت كل المساحات بالزخارف المخرمة ولها درف تفتح للخارج وتبطن كافة الألواح المنحوتة بالتفريغ من الداخل بمصاريع أو إطارات مزججة. ويعزل الكشك كاملا بمصاريع من الداخل[13]، وتعلوه كنة مكللة بشرفات وتقع الكنة أعلى الشباك وأسفل القمرية وتصنع من الخشب وطولها أكبر من عرض الكشك بنحو 20 - 30 سم من كلا جانبي الكشك مثبتا عليها جزء ساقط بارتفاع من 10 إلى 20 سم، ووظيفتها الأساسية منع الأمطار من الدخول من شقوق النوافذ وحماية الأخشاب من التعرض للمياه[14].

الروشن أو المشربية في عمارة مدن الموانئ:

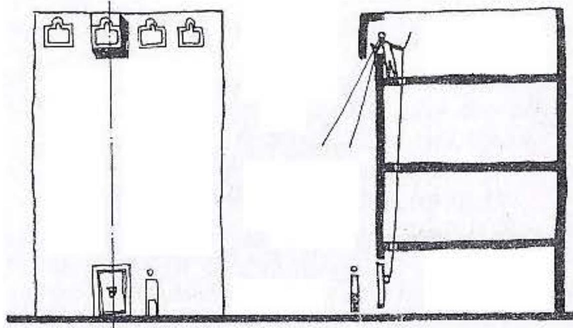
اختلفت الروايات حول المصدر الأصلي لكلمة روشن، ويرى البعض أن أصلها هندي وهو روشندان وتعني مصدر الضوء أو الفتحات العلوية قرب السقف، وهذه الكلمة مكونة من كلمتين روشان وتعني الضوء والثاني الدان وتعني معطي. ولكن إذا رجعنا إلى المعجم العربي سنجد أن كلمة روشن عربية وموجودة تحت أصل الكلمة رشن وتقول العرب الروشن أي الكوة وهي الخرق في الحائط أو الثقب في البيت ونحوه[15]. ظهرت الرواشن في اليمن في عدة مدن وأكثرها شهرة الحديدة وعدن واللحية والمخا، ولعل أقدم ذكر لها في مدينة تعز حيث يذكر المؤرخ عبدالصمد الموزعي أن الوالي التركي مراد باشا الذي وصل إلى اليمن عام 1575 قام ببناء سمسرة في مدينة تعز وجعل فيها أربعة وستين مسكنا (غرفة) على طابقين، فالطبقة السفلى مخازن والطبقة



6 التقطها (Bartholedi) في المخاسنة 1856 وتبدو فيها المشربيات كعنصر سيادي في الواجهات، وأشكال الطاؤوس الحامل للمشربية، والذي يقول بونانفان أنه تأثير هندي

العليا مناظر برواشن [16]، وفي موضع آخر يذكر أن أحد الأمراء الأتراك أنشأ قصرا بارتفاع خمسة طوابق، وجعل رواشنه من الساج وجعل الشبابيك من الأبنوس مع العاج، وكان كل روشن منها يعد بمجلس في الاتساع والابتهاج[17]. وهذا الوصف ينطبق على رواشن اللحية التي تعتبر بمنزلة مجالس استقبال إذ يمكن النوم فيها واستقبال الزوار وتناول الأكل والمشروبات[18] شكل رقم (5).

ويرى بونانفان أن رواشن مدن الموانئ تأثرت بالنقش الهندي ويستدل على ذلك من الصور التي التقطها فوتوغرافيا الرحالة الألماني بارثوليدي لمشربية في المخا سنة 1856م، صورة رقم (5) ويقارنها مع ما شاهده في الهند، حيث يقول «دعامات هذه المشربية تأخذ شكل الطواويس ونجد في الهند نفس الحويصلة البارزة ونفس انطلاق الجناحين ونفس المسمار



يوضح كيفية استخدام بيت الشربة لفتح الباب

مزخرف الرأس، في شكل نجمة بين الرقبة والرأس الساقط، ونفس غطاء الرأس في شكل زخرف حرشفي وفي نوع الزينة الداعمة للعارضة الخشبية البارزة من الحائط تحت المشربية. وفي أعلى الشرفة هناك أقواس مغولية نموذجية منقوشة بروعة على الخشب، ونحن لا ندري إن كانت مشربية المخا قد زخرفت في مكانها بواسطة فنانين أتوا من الهند أم جلبت مباشرة مزخرفة من الهند»[19].

والتأثر بالهند وارد خاصة أن اليمن كانت على علاقة تجارية وثيقة بالهند من قبل الإسلام ثم أصبحت محطة على طريق الحجيج الهنود إلى مكة، بعد الإسلام وزادت التبادلات التجارية بين ميناء المخا الذي كان الميناء الأكثر أهمية على البحر الأحمر خلال القرن السابع عشر وميناء قوجارت الهندي إلى درجة أن المغول كانوا يعتبرون المدينة خزانة لكنوزهم[20]، واستقر الكثير من الهنود في اليمن في فترات مختلفة ولا زالت الكثير من الأسر اليمنية تحمل القابا هندية حتى اليوم. ويذكر المستشرق الفرنسي بريس دافين أن «معظم الأعمال الخشبية في القرن التاسع عشر كانت من إنتاج محلي. وتخصصت القرى التي كانت حول المخا في صناعة قطع خشبية تسمى كرسي الإيمي والكرسي الهندي، وكانت مزخرفة بأشكال نباتية مطعمة بالعاج والاصداف وكانت تصدر إلى مصر التي تنامى فيها ذوق الأثاث المطعم إبان العصر المملوكي»[21].



6

مشربية في مدينة المخا نحتت عليها أشكال هندسية مثل الأطباق النجمية في الجزء الأعلى والأشكال النباتية في الجزء السفلي

وظيفة المشربيات والشبابيك البارزة :

تعمل المشربيات، على توفير الخصوصية والتهوية وتبريد المياه وإدخال الضوء بطريقة شفافة ويعتبر الروشن من ناحية الاستخدام نافذة إلى العالم الخارجي، وستارة ضد أشعة الشمس المتوهجة، وجزءا مكملا لنظام التهوية في المنزل، وقطعة من الأثاث، وفي بعض الأحيان امتدادا للغرفة فوق الشارع المقابل[22]. وفي صنعاء ظهرت وظيفة أخرى لـ«بيت الشربة» مهمة جدا بالنسبة لساكني العمارة البرجية وهي ترتيب الدخول إلى المنزل، وللدخول إلى مسكن برجي في مدينة صنعاء يطرق الزائر بضع طرقات على الباب بواسطة مطرقة الباب أو الحلقات المعدنية المعلقة فيه، وعندها يفتح سكان البيت الشباك في الأعلى وينظرون إلى الأسفل لكي يتعرفوا على هوية الزائر، وبعد التعرف عليه يسحب لسان الباب بواسطة حبل نازل عبر الأسقف المختلفة مارا بكل الحجرات، حتى يصل إلى الباب، وهكذا يفتح الباب الخارجي ويدفعه الزائر بيده ثم يدخل. وبعد أن يجتاز الدهليز يصعد إلى الأعلى حيث ينتظره صاحب البيت أعلى السلم[23]. وهذا الحل يعتبر مثاليا من حيث توفير الوقت والجهد خاصة في حالة كان سكان البيت في الطوابق العليا، حيث يوفر جهد النزول إلى الأسفل مع العلم أن مباني صنعاء القديمة تصل إلى سبعة طوابق وأكثر في بعض المساكن، والجانب الآخر أنه من غير اللائق وقوف الضيف كثيرا على الباب. وهكذا تتفرد العمارة اليمنية بحلول نابعة من ثقافتها. شكل رقم (6).

أساليب التشكيل الزخرفي في الأكشاك والرواشن :

يخضع تشكيل الشباك وزخرفته لنوع المادة المعمول منها فتكثر في الشبابيك المصنوعة من الخشب وتقل في الشبابيك المصنوعة من الآجر والحجر نظرا لصعوبة تشكيل هاتين المادتين، اعتمد الفنان اليمني في التشكيل الزخرفي على الأشكال النباتية والحيوانية والهندسية، والدقة في الحفر. ومن العناصر التي تم الإقبال عليها والاهتمام بزخرفتها وإظهارها، الأغصان وأوراق العنب والزهرات والمراوح النخيلية وأنصافها،



7

الجزء السفلي من مشربية في مدينة الحديدة وشغلت معظم المساحات بالأشكال النباتية البارزة والمجسمة

والزخارف تقوم أساسا على التكرار المتقن الذي لا يمل المرء من متابعته واستطاع الفنان أن يخلق من الجمع بين الأشكال النباتية والهندسية أشكالا زخرفية لا حصر لعددها وتنوعها، من أجل ملئ كل جزء من أجزاء السطح المراد زخرفته[24]. وقسم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة وداخل هذه الأشكال يضع الوحدات الزخرفية، كما قد يلاحظ الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة إلى عناصر أخرى، ويلمس في هذا الأسلوب التنوع مع الوحدة وهو من أهم صفات العمل الفني الناجح لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية، داخل مساحة هندسية كاملة في حد ذاتها وهي أيضا متكاملة ومتجانسة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية[25].

اختلفت أساليب النحت والتشكيل في رواشن الحديدة واللحية والمخا عن أكشاك صنعاء فكان لكل منهما أسلوب خاص به، ففي صنعاء كان الرقش العربي المفرغ بأغصانه المتداخلة والمتشابكة والأشكال الهندسية من الدوائر المتقاطعة والمتماسة هو العنصر الأساسي في التشكيل إضافة إلى أشكال الفواكه والطيور والحيوانات في بعض الأجزاء مثل الكنن والقوائم الحاملة للمشربية، بينما مشربيات مدن الموانئ استخدمت أسلوب الخشب المتقاطع بزاوية مائلة في تغطية الدرف، واعتمدت على الأساليب النحتية المجسمة ، ففي الأركان وضعت أشكالا دائرية بطريقة النحت المجسم تشبه السنابل. وتقسم الأجزاء السفلية التي تغطي الكوابيل إلى عدة أقسام متساوية وشغلت المساحة الفاصلة بين هذه المجسمات بنحت زخرفي بارز اختلف من روشن لآخر، كما في مساكن حارة السور بمدينة الحديدة الغنية بتشكيلات النحت البارز والنحت المجسم في قاعدة المشربيات بأشكال نباتية مجردة بدرجة عالية من الإتقان. ناهيك عن القيم الجمالية الناتجة عن سقوط الضوء على الكتل مختلفة البروز والذي يخلق قيما لونية تختلف باختلاف الوقت من النهار زيادة على التضاد بين لون الخشب مع بقية التشكيلات الزخرفية باللون الأبيض والتي تغطي مساحات واسعة من الواجهات، كما يتضح ذلك في الصور رقم (1) و(6) و(7) و(8).



8

مشربية مصلى النساء وتطل على المصلى الرئيسي للرجال، وتقوم بنفس الدور التقليدي من حيث توفير الخصوصية للنساء وحرية المشاهدة

ختاماً:

لهذا البحث هناك سؤال يبرز عن سبب اختفاء الشبابيك البارزة في العمارة اليمنية المعاصرة، رغم أن هناك الكثير من العناصر التراثية وجدت طريقها للاستمرار. وقد يكون ذلك ناتجاً عن اندثار الحرف اليدوية المتعلقة بالصناعات الخشبية بشكل كامل، وربما كانت هجرة اليهود أحد الأسباب، وربما لأسباب اقتصادية تتعلق بطول فترة التصنيع وبالتالي ارتفاع الكلفة، فإنتاج مشربية واحدة بالوسائل التقليدية قد يستغرق عدة أشهر. ومن المؤكد أن زمن الانتاج وكلفته كانت ستقل إذا دخلت المكنة في تصنيع بعض الأجزاء، ولا اعتقد أن ارتفاع التكلفة سبب رئيسي لغياب المشربية، لأنه من المعروف دائماً أن هناك الكثير من الأغنياء الذين يحبون أن تتفرد مبانيهم بعناصر مميزة حتى وإن كانت غالية الثمن وربما يكون السبب في اختفاء الشبابيك الخشبية بوجه عام أن شبابيك الألمنيوم قد حلت محلها، لأنها أكثر مقاومة لظروف الطقس مثل الشمس والمطر. وفي بحثه عن الرواشن في المملكة العربية السعودية يخلص مجدي حريري[27] إلى أن من أسباب اختفاء الرواشن دخول الأتربة والحشرات مما يجعلها غير ملائمة للمنزل العصري، واقترح إضافة الزجاج والسلك الواقي من دخول الحشرات كحل لهذه المشكلة. ومع أن هذه المعالجات وجدت في أكشاك صنعاء باستثناء «السلك» حيث وضع نجارو صنعاء عزلا جيدا للقفص عن الداخل من خلال الدرف الكبيرة أو الدرف الزجاجية الصغيرة. وربما السبب الاهم ان المعماريين أسقطوها من ذاكرتهم ولم يحاولوا إعادة إنتاجها في ظل قلة الأبحاث والدراسات التفصيلية عن هذا العنصر الهام، وإعادة إحيائه أو استلهامه في أعمال معاصرة. وقد تكون المشربية الوحيدة التي صنعت حديثاً، مشربية قاعة الصلاة الخاصة بجامع الصالح، ومع ذلك كان النموذج المقتبس للمشربية في الجامع من خارج البيئة اليمنية، صورة رقم (8)

د. أسعد عبد الرحمن - السودان



مهارات الفنون الحرفية التقليدية في مواجهة متغيرات الحياة المعاصرة

من حرفة نسيج «الضَهَايِر» إلى حرفة نسيج ليف المبردات الهوائية المائية بمنطقة مروي في شمال السودان

إنَّ دراسة الحرف التقليدية القائمة على الانتفاع من النخيل في منطقة مروي من وجهة نظر علم الفولكلور، تسهم في فهم الموروث الثقافي بالمنطقة بكل مكونات مجالاته المختلفة من أدب شعبي وعادات وتقاليد ومعتقدات ومعارف تقليدية وفنون أداء وثقافة مادية، وهذا يقودنا إلى فهم بيئة الموروث الثقافي التي أنتجت هذه الحرف، ومعرفة المتغيرات الثقافية نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي بالمنطقة، ورغم هذه التغيرات نجد أنَّ الحرف التقليدية تتكيف وتتواءم مع تلك المتغيرات لتواكب متطلبات العصر، ولابد من توثيقها ومعرفة أبعادها التاريخية والجغرافية والاقتصادية والاجتماعية بغية المحافظة عليها، وإبراز ماهيتها وأهميتها التوجيه الأنظار إليها، ورسم صورة متكاملة عن هذه الحرف، بهدف معرفة دورها الاقتصادي والاجتماعي، وتوظيفه في التنمية المستدامة.

الحرف التقليدية بمنطقة مروي تمثل نشاطاً اقتصادياً مهماً للمجتمع؛ لأنها وسيلة وعنصر مهم من عناصر الإنتاج، فهي تلبي احتياجات الناس في المجتمع، ووسيلة لكسب العيش، وتوفر الاستقرار لشريحة كبيرة في المجتمع، وتُبعد عنهم شبح البطالة، كما تساعد في تقوية العلاقات الاجتماعية بين الناس، ولهذا نجدها تساعد في استقرار الفرد والمجتمع، كما تسهم في حل مشكلات عديدة تواجه المجتمع؛ مما يؤكد أهميتها الاجتماعية والاقتصادية.

دراسة الحرف التقليدية توضِّح معرفة التطوُّر الذي يحدث لها، نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي الذي يحدث في المجتمع، وهذا يتطلَّب من الحرفيين أن ينتجوا أدوات تتوافق مع متطلبات العصر، وهذا لا ينفي عنها صفة التقليدية؛ وذلك لأنها تطوَّرت من حرف تقليدية موغلة في القدم، وما زالت مستمرَّة في الاستخدام. كما استخدمت موادا خاما من البيئة الطبيعية، وهي مواد تلك الأدوات نفسها، وأبدعها الحرفيون أنفسهم مستخدمين أيديهم لإنتاج أدوات يستفيد منها أفراد مجتمعهم لأغراض مختلفة، وهذا يؤكد أنَّ مفهوم تقليد Tradition لا يعني القديم كما ورد في مجال الدراسات الفولكلورية. هذا التقليد له انتشاره الجغرافي وبعده التاريخي، بمعنى أن المعارف المرتبطة بالحرف تنتقل من جيل إلى الجيل الذي يليه، وتنتقل أيضاً من منطقة إلى أخرى. ويعتبر وارن عامل التقليد أهم من عامل الزمن. ويوضح أنه ليس كل منتج حرفي قديم بالضرورة أن يكون حرفة شعبية، وفي الوقت نفسه فإن كثيراً من الصناعات التقليدية لا تزال مزدهرة اليوم، بالرغم من الربط بين القِدَم والحرف الشعبية؛ إلا أنه لا يمكن الزعم بأن كل ما هو قديم هو شعبي، بينما كل ما هو جديد ليس شعبياً[1].

يقول يوسف حسن مدني:

«إن حركة التاريخ المستمر والحياة المتجددة تجدداً يفرضه الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي تفرز في كل مرحلة قيما وأخلاقا وعادات وطرقا للتعبير تتفق مع طبيعة التغيير الذي حدث في المكونات الأساسية للمجتمع؛ إذن فالفولكلور ليس بالبعيد عنَّا زماناً ومكاناً وليس هو المرتبط دائماً بحياة الماضي وبساطة الحياة الريفية ونقائها»[2].

من هذا القول يتضح لنا أنَّ أنماط الثقافة المادية بشكل عام، والحرف التقليدية بوجه خاص هي متجددة بتجدد الواقع الاقتصادي والاجتماعي، ففي كل مرحلة يبدع الحرفيون أدوات تتوافق مع المتغيرات التي تحدث في المجتمع؛ لكن مثل هذه الأدوات التي تتطوَّر وفقاً للمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية، يمكن أن نطلق عليها أدوات تقليدية مستحدثة يتم إنتاجها من مواد محلية متوفرة في البيئة الطبيعية، وتخدم أغراضاً اجتماعية تتوافق مع الحياة العصرية نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي والبيئي؛ وليتسق هذا المعنى نعود إلى تعريف يوسف حسن مدني للحرف والصناعات التقليدية حيث يقول:

«هي تلك الصناعات التي تتوارثها المجموعة جيلاً عن جيل، والتي يمارسها الصناع المحليون الذين ينشئون من المواد المحلية منتوجات يستخدمها كل أعضاء المجموعة لخدمة غرض اجتماعي أو اقتصادي معيَّن، ومن ناحية أخرى فإن الصانع اليدوي هو ذلك الفنَّان الذي يستطيع المزج بين الجمال والوظيفة العملية في إنتاجه، ويستخدم الصانع لتلك الغاية يديه مستعيناً بأدوات بسيطة لإنجاز عمله، والصانع اليدوي المزوَّد بذلك الحس الذكي بماهية الجماعة وماهية الوظيفة العملية المرجوة لا يقتصر إنتاجه على الخطوط والمواصفات الموروثة فحسب بل هو أيضاً يستطيع أن يخلق ويجدِّد، مستشعراً في داخله ذلك الأساس الحضاري الموروث الذي يحمله على خلق الجديد»[3].

من هذا التعريف نؤكد أنَّ الحرفي هو فنَّان مبدع ومجدد لصناعة أدواته، ويطوِّر في صناعة هذه الأدوات وفقاً لمتطلبات العصر، والمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي تحدث في المجتمع، وهذا الإبداع يقوم على قاعدة حضارية صلبة، وتقاليد موروثة لها بعدها التاريخي، وهذه الأبعاد هي التي تعطي المنتج البعد الجمالي؛ ولذلك نستطيع أن نطلق على الحرفي أنَّه فنَّان مبدع؛ وذلك لأنه ينتج أدوات تخدم مجتمعه، ولها وظائف عملية مواكبة لمتطلبات العصر، ومتسقة مع

المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية، وتعبر عن الموروث الثقافي، وتقوم على قاعدة صلبة لها بعدها التاريخي.

جاء التغير الاقتصادي والاجتماعي والبيئي في منطقة مروي نتيجة لإنشاء سد مروي، حيث بدأ التشييد لهذا السد منذ نهاية القرن العشرين وأوائل القرن الواحد وعشرين، وتم إفتتاحه في العام 2010م، ونتيجة لذلك حدث تغير كبير في حياة إنسان منطقة مروي الاقتصادية والاجتماعية في العشرة سنوات الأخيرة، كما حدث تغيُّر بيئي كبير.

بناء على تقارير وحدة تنفيذ خزان مروي فإن مشروع خزان مروي أدَّى إلى تهجير 9500 أسرة أو حوالي 50000 شخص، من أراضيهم الخصبة على مجرى النيل. وينحدر هؤلاء السكان من مجموعات الحماداب، وأمري والمناصير[4].

استقر عدد كبير من هؤلاء السكان بمدينتي كريمة ومروي، هذا بالإضافة إلى استقرار أعداد أخرى من الهواوير والحسانية على إمتداد قرى مدينتي كريمة ومروي، وهذه المجموعات كانت تعيش الحياة الرعوية بصحراء بيوضة، وأثرت على الحياة التقليدية بالمنطقة، بالإضافة إلى التغير العمراني نتيجة لموجة المدنية والتحديث التي غزت المنطقة بعد قيام سد مروي، والهجرات السكانية الوافدة على المنطقة من مدن السودان الأخرى، وساعد على ذلك إنشاء عدد من الطرق المعبدة التي تربط مدينة كريمة بمدينة السليم، وهذه الأخيرة تم ربطها بعمل جسر يؤدي إلى مدينة دنقلا، وطريق مروي الذي يصل مدينة عطبرة، ويؤدي إلى مدينة بورتسودان، وطريق كريمة المؤدي إلى مدينة السليم من الناحية الشرقية الموازي لنهر النيل، ويمر بكبري الدَبَّة عند منطقة أَرْقِي، ويلتقي هذا الطريق من الناحية الغربية بطريق أم درمان دنقلا، ويؤدي إلى مدينة الملتقى الحديثة النشأة التي تم فيها توطين أهالي منطقة الحامداب المتأثرين ببحيرة سد مروي، وسميت بالملتقى لأنها تعتبر نقطة إلتقاء طريقي أم درمان دنقلا، ومروي، وجميع هذه الطرق والكباري على نهر النيل، أدت إلى حدوث تغييرات واضحة على الحياة التقليدية بمنطقة مروي، حيث تعرضت الأشكال التقليدية من مهارات الفنون الحرفية لتحديات كبيرة؛ لأن تلك الطرق التي تربط مدينة مروي بالمدن الأخرى أدت إلى سهولة ورود البضائع الضرورية للحياة اليومية بالمنطقة وبتكلفة أقل، من حيث المال والوقت، بالمقارنة بالإنتاج اليدوي، ويؤدي ذلك إلى ترك بعض الحرفيين لمزاولة حرفهم، نتيجة للمنافسة بين المنتجات التقليدية، والبضائع المصنعة، وانعكس ذلك على الحرف التقليدية بالمنطقة باختفاء بعض أدوات الثقافة المادية، كما أنَّ هنالك بعض الحرف التقليدية اختفت إلى حين وعاودت الظهور مرة أخرى، وهنالك بعض الحرف التقليدية تمَّ استحداثها لتواكب التغير الذي حدث بالمنطقة وهذا ما سنناقشه لاحقاً.

هنالك أدوات مستحدثة، أي حديثة الصنع، ينتجها حرفيون مبدعون، وتعتبر من الإبداع الشعبي، وذلك لأنها تتوائم مع الحياة العصرية ومتطلباتها، وفي الوقت نفسه هي تقليدية الصنع، حيث يستخدمون مواداً من البيئة الطبيعية المحيطة بهم، ويستخدمون أيديهم بمساعدة أدوات بسيطة لإنتاجها، وتخدم أغراضاً تتوافق مع الحياة العصرية، وتلبي احتياجات جديدة، من هذه الأدوات نسيج لِيْف النخيل ليستخدم في المبردات الهوائية (المُكَيِّفَات) المائية، بدلاً عن ما يعرف بـ (القَشْ الأمريكي) الباهظ الثمن، وله ميزات عديدة، حيث نجد مادته متوفرة في بيئة المنطقة، ويمكن الحصول عليها بسهولة، وبدون تكلفة مادية، وطريقة النسيج غير معقدة، ولا تحتاج إلى أيِّ مواد أخرى، ولها وظائف عملية للغاية، حيث إن مادة الليف تحتفظ بالماء لفترات طويلة، وتقاوم أشعة الشمس، وتبعث رائحة ذكية داخل الغرف أثناء تشغيل المبرد، وتكون منعشة لمستنشقيها، فهذه المزايا تعد من الإبداع الشعبي للحرفي التقليدي، الذي وظف مادة ليف النخيل لإنتاج هذا النسيج الذي يؤدي وظيفة عصرية وعملية، مثل هذه المنتجات يجب تبنيها من قبل الدولة، بتوظيفها وتطويرها بإدخال الآلة الحديثة؛ لإنتاج كميات كبيرة يراعى فيها الجودة، بحيث يمكن تصديرها للخارج، وتدر بذلك عملات صعبة يمكن أن تسهم في الاقتصاد القومي، بالإضافة إلى تحسين دخل



1

الضهاير والخويّة

منتجيها، ورفع مستوياتهم المعيشية، كما يمكن أن توفر وظائف عمل للكثيرين، وبالتالي تحد من البطالة، هذا بجانب أبعادها الثقافية التي تعبر عن طبيعة الثقافة التقليدية المحلية، أي الهوية الثقافية.

الحرف التقليدية، والصناعات المستحدثة، يمكن أن تساهم في دفع عجلة التنمية الاقتصادية والاجتماعية، ونجد أنَّ الحرف المستحدثة في منطقة مروي، تم استحداثها من داخل واقع ثقافة المنطقة الشعبية نفسها، وهي تحتاج فقط إلى رعاية من قبل الدولة، بتضمينها في وضع الخطط والبرامج في استراتيجيات التنمية الشاملة بالبلاد؛ لتوفير الدعم المادي؛ لإحيائها وضمان استمراريتها؛ وذلك لأنها تعتبر من الصناعات المواكبة لمتطلبات العصر في ظل التغييرات التي طرأت على الواقع الثقافي بالمنطقة.

حرفة الْضَّهَايِرْ:

الضَّهَايِر هي عبارة عن شبكة تُنْسج من الحبال المَفْتُولَة من بقايا الأقمشة، ويتم حَشْوُها بليف نَخِيْلْ تَمْرْ الْبَرَكَاوِيْ، أي (الاَشْمِيْق)، وتستخدم كوِسَادَة، على ظهر ما يعرف بـ (جَمَلْ الشَّيْلْ)، ويُوضع من فوقها ما يعرف بـ (الْخَوِيَّة)، أي سرج الجمل، تمهيداً لوضع الأحمال الثقيلة على الخَوِيَّة؛ لترحيلها، وحتى لا تضرُّ هذه الأحمال بظهر الجمل؛ لذا أطلق عليها اسم (الضَّهَايِرْ)، «انظر الصورة رقم (1)».

تستخدم أداة الضَّهَايِر كُلْ المَجموعات التي ترعى الإبل بمنطقة مروي، ومن أكبر تلك المجموعات والتي استقرّت في المنطقة، ونجدها بَرَعَت في صناعة الضَّهاير هي قبيلة الهَوَاوِير، وتُعد هذه الحرفة من ضمن الحرف التي يوظّف فيها ليف النَّخِيْلْ.

ويقول الرَّاوي عثمان عبد الله محمد علي عن كيفيَّة عمل الضَّهَايِرْ:

«أَوَّلْ حَاجَة بَلِمْ لَيْ دِلُوْقْ وُبَفْتِلاَ حَبِلْ طَوِيْلْ بَيْبْعْ مِنُّو نَيْ عَشَرَة بَاْعْ وُبَنْسِجْ مِنَّهَا فَرْدَةْ الْمَشَدْ وَنْ فَرْدَتَيْنْ طُوْلاَ تَلاَتَة أَشْبَارْ وُقِيْرَاطَيْنْ وُبَعْمَلْ سَبْعَة مُرَبَّعَاتْ كَدِيْ تَلاَتَة صِفُوْفْ وُبَجِيْ تَانِيْ بَفْتِلْ حَبِلْ رِقَيِّقْ كَدِيْ وَبَخَيِّتْ بَطِنْ الْفَرْدَة بِالْمَسَلَّة بِيْ عَدَدْ الْمُرَبَّعَاتْ دِيْلْ وُبَجِيْ بَحَشِّيْهَا بِالاَشْمِيْقْ الْبِلْ تَمْرْ الْبَرَكَاوِيْ تَمَامْ وُبَجِّكْنَاْ وُبَعْمَلْ الْفَرْدَة التَّانْيَه وُبِنْسَمِّيْهَا الْمَشَدْ وُبِنْخُتَّهَا لَيْ الْجَمَلْ وُبِنْخُتْ فِيْهَا الْخَوِيَّه لَيْ الشَّيْلْ»[5].



طريقة فَتْل الحبل من القُماش (الدَّلُوقْ)

من قـول الـرَّاوي نسـتنتج أن حرفـة الضَّهايـرْ تبدأ بجمـع الحرفي لمجموعة مـن قطع القمـاش القديمة والتي تسـمَّى بـ (الدَّلُـوْقْ)، وتكـون ذات ألوان مختلفـة منها، الأبيض، والأحمر، والأزرق، ويقوم بتشـقيقها إلى شرائط، باسـتخدام أداة السَّـكِّيْنْ، ثمّ بعـد ذلك يقـوم بِفَتْلْ هذه الشَّـرائط لعمـل حبل طويل يصـل طولـه إلى (12 باع)، وعمليَّـة الفَتِـلْ تكون بطريقـة فَتْـلْ حبل (الأشْـمِيْقْ) نفسـها، «انظر الصورة رقـم (2)».

تبـدأ عمليَّة النَّسـيج بلف طـرفي الحبل بالتسـاوي، لعمل لَفَّتَـين تمهيـداً لعمليَّة النَّسـيج، «انظـر الصورة رقم (3)».

يقـوم الحرفي بإمسـاك اللَّفَّتَـيْن بكلتا يديـه، ويكون جالسـاً وفارداً رجلـه اليمنـى، ويضع إحـدى اللَّفَّتَيْن تحت فخـذ رجلـه اليمـنى، واللَّفـة الأخرى يمسـك بهـا بيده اليمنى، ويشـد الحبل بـين اللَّفَّتَين براحة رجلـه اليمنى، «انظـر الصورة رقـم (4)».

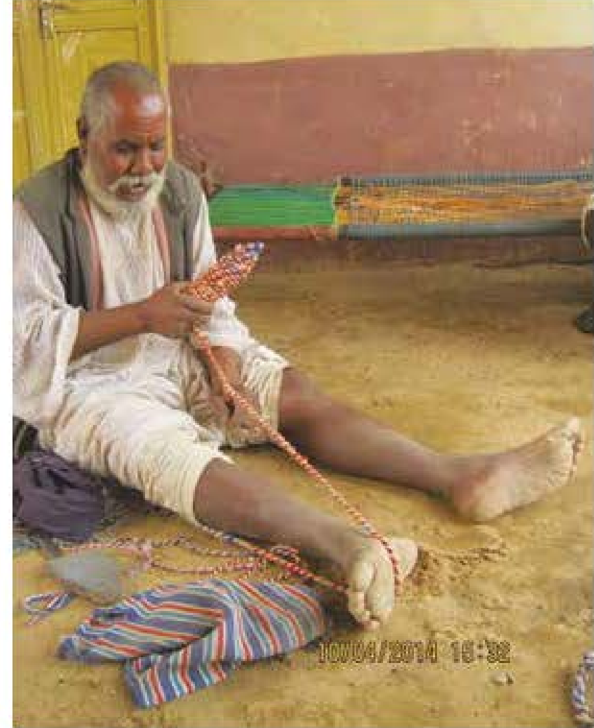


لفَّتَا الحبل، بعد طي طرفي الحبل

ثـمَّ يقوم بإمسـاك وسـط الحبـل لعمليَّة مـا يعرف بـ (كَسْـرْ) الحبـل، بـين اللَّفَّتَيْن بمقـدار (ثلاثة أشْـبَارْ وقِيْرَاطَـيْنْ). وهـذا هـو طـول فـردة الضَّهايـر. ويكون الحبـل مشـدوداً براحة رجلـه اليمنى، ويثبِّـت اللَّفة التي كانـت بيده بسـاق رجلـه اليمنى أيضـاً، «انظـر الصورة رقـم (5)».

بعـد ذلـك يبـدأ الحـرفي بعمـل أول مربع في شـبكة فـردة الضَّهاير، باسـتخدام لفَّـة الحبل التي كان يمسـك بها بسـاق رجله اليمنى، وذلـك بطي الحبل المَكْسُـوْر في مـكان إلتقـاء الحبلين، ليعطـي ثلاثة أضلاع مـن المربَّع، ومـن ثمّ يكمل الضِّلـع الرابع بكسـر الحبل باسـتخدام اللَّفَّة الـتي بيد الحـرفي، وبذلك يكـون المربَّع قـد اكتمل، «انظـر الصورة رقـم (6)».

يسـتمر الحرفي في كسـر الضلع الرَّابع مـن المربَّع، حتَّى يلتقي الحبـلان مرَّة أخرى، ويقوم بكسـرهما مع بعضهما البعض، ويشـد الحبـل المكسـور، ليكون موازيـاً للحبل الذي قام بكسـره أوَّلاً، ويمسـك بأحـد الحبلين، ويعقده مـع الحبـل المكسـور الأول، ويقـوم بطيِّه عليه وكسـره معه، مكوِّناً شـكل المربَّـع الثَّاني، ويسـتمر الحرفي في عمله هكذا بتكـرار العمليَّة مكوِّناً بذلك صفا يتكوَّن من سـبعة مربَّعـات، ثمّ يقـوم بعمل صفَّين آخريـن مكوِّناً



طريقة الإمساك بلفّتي طرفي الحبل



5

عمليّة كَسْرُ الحبل بين اللّفّتين بمقدار (3أشبار و2 قيراط).



6

نسج أول مربع في الشّبكة، وذلك بطي الحبل المكسور
من مكان إلتقاء حبلي اللّفّتين.
ليعطي ثلاثة أضلاع من المربع ويكمل الضّلع الرّابع
بكسر حبل اللّفة التي بيد الحرفي.



7

شكل نسيج المربّعات وعددها (21 مربّع)، (7مربّعات ×
3 مربّعات)،
وطول ضلع المربّع (10 سم).



8 المسَلّة الخشبية، التي تستخدم لحياكة الشبكة الدّاخليّة.



9 طريقة خياطة الشبكة الدّاخليّة بواسطة المسَلّة والحبل الرّفيع، لعمل الشبكة الدّاخلية.

بذلك ثلاثة صفوف من المربّعات المتوازية، ويكون عدد المربّعات الكُلّي (21 مربع)، «انظر الصورة رقم (7)».

بعد عمل شبكة المربّعات التي تسمّى الشبكة الخارجيّة، يقوم الحرفي بعمل الشبكة الدّاخليّة، ويقوم بحياكتها على الشبكة الخارجيّة باستخدام ما يعرف بـ (المَسَلّة)، وهي عبارة عن مَسَلّة خشبية يقوم بصنعها الحرفي نفسه من خشب نبات الطُرْفَة، وينحتها باستخدام أداة السُّكّين، «انظر الصورة رقم (8)».

يتم إدخال الحبل الرفيع في فتحة المَسَلّة، ويقوم الحرفي بإدخالها في إحدى زوايا الشبكة الخارجيّة، ثمّ يقوم بعمل حبل موازي لعرض الشبكة الخارجيّة، ويقوم بحياكة الحبال العرضيّة، «انظر الصورة رقم (9)».

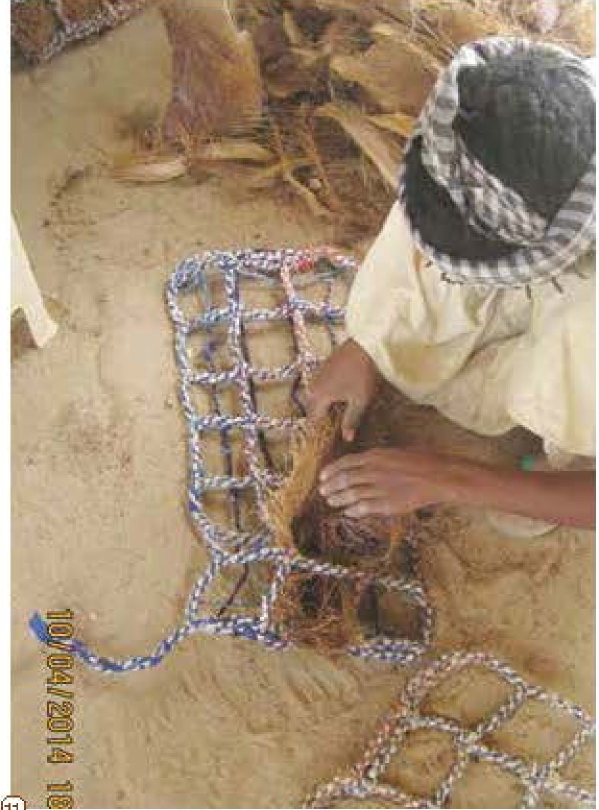
يستمر الحرفي في الخياطة بعمل شبكة داخليّة مصغرة، وموازية للشبكة الخارجيّة، والغرض منها حشو ليف الأَشْميْق، وتمثّل بطن فردة الضَّهَاير، وتكون ناعمة على ظهر الجمل، «انظر الصورة رقم (10)».

بعد ذلك يقوم الصانع بعمل فردة الضَّهاير الأخرى،



10 شكل الشَّبَكة الدّاخليّة بعد اكتمال خياطتها، تمهيداً لحشو ليف الأشميق

ليكونا اثنين، ويسمّيان بـ (المَشَدْ)، وبعد ذلك تأتي مرحلة حَشو فردتي الضَّهَايِرْ بالأَشْميْق، ويستخدم أَشْميْق تَمْرْ نَخِيْلْ البَرْكَاوِيْ؛ وذلك لأنّه يمتاز بقوّته ومتانته، «انظر الصُورة رقم (11)».



(11) طريقة حشو فردة الضّهاير بالأشْميق



(12) عمليّة الجُكّيْن

تتم طريقة الحشو بقطع طرف ليف الأشْميق القوي، وطي اللّيف بحشوه داخل الشّبكة حتى تنتفخ، وبعد ذلك يقوم الحرفي بالطلوع عليها برجليه، ويضغط عليها حتى تكون مستوية، وممتلئة، وتعرف هذه العمليّة بـ (الجُكّيْن)، «انظر الصورة رقم (12)».

بهذه المرحلة تكون فردة الضّهاير قد اكتملت، ومن ثمّ يبدأ الحرفي بعمل الفردة الأخرى، ويتم ربطهما مع بعضهما البعض، وتسمّى الفردتان بـ (المَشَدْ)، ويوضع على ظهر الجمل أسفل الحويّة، «انظر الصُّورة رقم (13)».

الزمن الذي يستغرقه حرفي الضّهاير لإنتاج المَشَدْ الواحد، يوماً كاملاً، ويقوم بتسويق إنتاجه بسوق، تَنْقَايِيْ، يوم الثلاثاء، وسوق القرير يوم الأربعاء.


(13) الشكل النهائي لفردة الضّهاير بعد إكتمالها



14 طريقة تقطيع شرائط قطع الأقمشة (الْبِلُوْق)، باستخدام أداة السُّكِّيْن، تمهيداً لفتل الحبال منها.



15 طريقة تثبيت الأوتاد، باستخدام أداة الفأس، ووضع الجريدتين، بحيث تكون كل واحدة على ضلع عرضي، ملتصقتين على الأوتاد من الخارج.

حرفة نسيج ليف المُبَرِّدات الهوائيَّة (الْمُكَيِّفَاتْ):

يَالله عَلَىْ اللِّيْف حَقْ الْتَكْيِيْفْ

يَالله عَلَىْ الْمُلَيْف حَقْ الْمُكَيِّفْ

هذا هو نداء بائع نسيج ليف المُبَرِّداتْ الهوائيَّة (الْمُكَيِّفَاتْ)، (عثمان عبد الله محمد علي ود النَّيْل)، في سوق تَنْقَاسِيْ، والذي شرح للباحث طريقة إنتاجها.

تبدأ بِفَتْل حبال من ما يعرف بـ (الْبِلُوْق)، وهي بقايا قطع الأقمشة القديمة، وذلك بتشقيقها إلى شَرَائط ويقوم المُنتج بفتلها بطريقة فتل الحبال من مادة ليف النَّخِيْل (الْأَشْمِيْق)، حيث يقوم الحرفي بربط طرف الشريط في أصبع رجله اليمنى، ويكون بجانبه إناء به ماء عبارة عن (كَوْرَة من الأَلْمُوْنِيوْم)، ويبدأ بتبليل يديه بالماء، ويمسك برأس الشريط في الطرف الآخر بحيث يكون فارداً راحتي يديه، ويقوم ببرم الشريط ضاغطاً عليه بيديه، ويحركهما حركة عكسيَّة، ويمسك بالشريط بيده اليسرى مع كل حركة، ويكرِّر هذه العمليَّة، مع الاستمرار في تبليل يديه، وتبليل الشريط وهذه الحركة تؤدِّي إلى فَتْل الحبل، الذي يكون طوله (3 بَاعْ)، ما يعادل (9 أمتار)، ويقوم بفتل ستة حبال، «انظر الصورة رقم (14)».

بعد ذلك يقوم الحرفي بقطع ونجر أربعة أوتاد من شجرة السُّنُط طول الوتد (30 سم)، ويقوم أيضاً بقطع جَرِيْدَتَيْن من النَّخِيْل، ونظافتهما من النتوءات بإستخدام أداة السُّكِّيْن، طول الواحدة (75 سم)، ثُمَّ بعد ذلك يُثَبِّت الحرفي الأوتاد على الأرض، لتكوِّن شكلاً مستطيلاً طوله، (3 أشبار و8 قيراط)، ما يعادل (90 سم)، وعرضه، (3 أشبار)، ما يعادل (75 سم)، ثم يضع كل جَرِيْدَة على ضلع من الضلعين العرضيين، لتكونا ملتصقتين على الأوتاد من الخارج، بحيث تكونان متوازيتين، «انظر الصورة رقم (15)».

ثُمَّ يقوم الحرفي بربط حبل ليصل بين الجَرِيْدَتَيْن، في الوسط ويقوم بشَدِّه؛ والغرض منه تثبيت الجَرِيْدَتَيْن على الأوتاد، وهذا الحبل طوله (3 بَاعْ)، ما يعادل (9 أمتار)، حيث يربط طرفه على إحدى الجَرِيْدَتَيْن، ويَشِدّ الحبل، ويقوم بعقده على الجَرِيْدَة الأخرى في مكان إلتقاءه بالجَرِيْدَة، بحيث



(16) طريقة ربط الحبل ليصل بين الجَرِيْدَتَيْن، ونلاحظ طرف الحبل المفرود من إتِّجاه الحرفي



(17) طريقة ربط الحبال لتصل بين الجَرِيْدَتَيْن، بمسافات شبه متساوية.

يكون باقي الحبل مفروداً، وتكون عُقْدَة الحبل بطريقة يسهل فكّها بجر طرف الحبل، «انظر الصورة رقم (16)».

ثمَّ يقوم الحرفي بربط خمسة حبال أخرى بالطول نفسه، وبطريقة الرَّبطة نفسها، ويوزعها الحرفي بمسافات شبه متساوية، على طول الجَرَيْدَتَيْن، ليكون عدد الحبال ستة حبال، «انظر الصورة رقم (17)».

يبدأ الحرفي بعد ذلك في نسيج ليف النَّخيل (الأَشْمِيْق)، ويستخدم ليف نَخِيْلْ البَرَكَاوِيْ، الذي يكون في النَّخْلَة أسفل الجَرِيْدْ الأخضر؛ وذلك لأنَّه يمتاز بالقوَّة والمتانة، ويقوم الحرفي بمعالجته بقطع أطرافه القويَّة، ويَشُق كل قطعة منه إلى نصفين، ويجمع مجموعة من قطع اللِّيْف ويقوم بطَيِّهَا في شكل لفافة طويلة بطول الجريدة العرضيَّة، ويضعها على الحبال المشدود، من جانبها المعقود والمفرود، ويقوم بشد طرف كل حبل معقود على الجريدة، ويربط به لفافة اللِّيف على الحبل المشدود من أسفل، على التوالي، بحيث يقوم بشد الحبل بيده اليمنى، وتثبيت الحبل المشدود من أسفل بيده اليسرى، «انظر الصورة رقم (18)».



(18) طريقة ربط أوّل لفافة من اللِّيفْ، بفك طرف الحبل المعقود على الجَرِيْدَة واستخدامه لربط اللُّفَافة على الحبل المشدود من أسفل، بطريقة رَمْلْ الجَرِيْد في سقوفات المنازل



19 طريقة ربط الحبال عند نهايتها، بالتقاء رأسيها، وبعد ذلك يقوم الحرفي بسحب الجَرِيْدَة.



20 شكل النّسيج



21 توضّح طريقة حياكة أطراف النّسيج، باستخدام إبرة المَسَلّة الخشبية، وشرائط القماش الرقيقة



22 طريقة الطَرق على النسيج باستخدام الجَرِيْدَة

يستمر الحرفي بربط لُفَافَات اللِّيْف، حتَّى يغطي كل المساحة من مستطيل الأوتاد، بتغطية الحبال المشدودة، وعند تلاقي الحبال المشدودة، يقوم الحرفي بفَكّ كل حبل مشدود على الجَرِيْدَة على التّوالي وربط رأسي كل حبل مع بعضهما، ثمّ يقوم بسحب الجريدة، وبذلك يكون نسيج اللِّيف قد انتهى، «انظر الصور رقم: (19)، (20)، على التّوالي».

بعد هذه المرحلة يقوم الحرفي بحياكة أطراف النسيج بعد طيّها باستخدام إبرة مسلَّة خشبيَّة يقوم الحرفي بصناعتها، ويستخدم في الحياكة شرائط رقيقة يقوم بتشقيقها من (الْدِلْـوْقْ)، أي قطع القماش القديمة، باستخدام أداة السُّكِّين، والحياكة تكون بجوانب النسيج الأربعة، «انظر الصورة رقم (21)».



(23) طريقة (الجكّين)، بطلوع الحرفي برجليه والضغط على قطعة النسيج، في كل جوانبها مع الحركة.



(24) الشكل النهائي لقطعة النّسيج

ووظيفة هذه الحياكة: لتثبيت خيوط اللِّيف في النسيج في جميع الأطراف، وبهذا يكون النسيج قد اكتمل لقطعة واحدة من جنبات المُكَيِّف، ويقوم الحرفي بالطرق عليها بإحدى الجَرِيْدَتَيْن؛ لتكون مستوية، كما يطلع عليها بكلتا رجليه، وتسمَّى هذه العمليَّة بـ (الجكّين)، وذلك للضغط على قطعة النَّسيج؛ حتَّى تكون عبارة عن كُتْلة واحدة ومتماسكة، وبذلك تكون القطعة مكتملة الإعداد. «انظر الصور رقم: (22)، (23)، (24)، على التوالي».

ثمَّ بعد ذلك يقوم الحرفي بنسيج قطعتين أخريين ليكون العدد ثلاثة قطع، لجنبات المُبَرِّد الهوائي الثلاثة، ويستغرق هذا العمل يوم ونصف، ويسوِّق الحرفي إنتاجه بسوق تَنْقَاسِي، يوم الثلاثاء من كل أسبوع، وبسوق القُرَيْر أيضاً، في يوم الأربعاء من كل أسبوع.

• الهوامش

1. Warren E . Roberts, in Folklore and Folk life, ed; Richard M. Dorson, The University of Chicago press, Chicago and London , 1975, P 23.
2. يوسف حسن مدني، "الأسس الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية للتغير الثقافي دراسة حالة حرفة شعبية سودانية"، مجلة دراسات إفريقية، العدد (28)، السنة الثامنة عشر، مركز البحوث والدراسات الإفريقية بجامعة إفريقيا العالمية، الخرطوم، ديسمبر 2002م، ص، 166.
3. يوسف حسن مدني، نفسه، ص، 167.
4. مشروع خزان الحماداب، مروي، الموقع الإلكتروني:
5. www.alseriha.com/vb/archive/index.php/t-5467.html .

• الصور

من تصوير الكاتب.

أ. أحلام أبو زيد – مصر

السنع في التراث الشعبي ومشروع حول حصر التراث الثقافي غير المادي



أكتب هذا الملف بمشاعر الحزن والأسى والعالم لا يزال في أزمة جائحة فيروس كورونا، التي تصدرت المشهد مع بداية هذا العام 2020..

والمتأمل لهذه الأزمة سيلاحظ أن أكثر ما تأثرت بها هي ثقافتنا الشعبية، إذ توقفت عشرات الاحتفالات والممارسات الشعبية التي اعتدنا عليها.. توقفت عادات الطعام ولمة الأهل والأصحاب والجيران.. توقفت احتفاليات رمضان بهجتها ومظاهرها الحلوة.. وتراجعت مظاهر عيد الفطر وتوقفت احتفاليات أحد السعف وعيد القيامة المجيد، وشم النسيم.. والموالد الشعبية.. وتقلصت احتفاليات سبوع الأطفال وأفراح العرس التي لم تتمكن من إقامتها.. حتى الطقوس الجنائزية لم تسلم من هذا الوباء.. خلت حياتنا من حفلات السمر والرقص والغناء.. وتراجعت الحرف الشعبية والمهن المرتبطة بالتجمعات.. واتخذت الممارسات

اليومية شكلاً آخر، فغابت آداب التحية والسلام والعناق والتقبيل.. وغابت الدعوات المتبادلة بين الأهل والجيران.. وعجزت وصفات العلاج الشعبية عن إيجاد حل لهذا الفيروس الذي ضرب بيد من حديد على أهم المظاهر الإنسانية عبر التاريخ وهي الثقافة الشعبية.. لن أتحدث هنا عن إلغاء عشرات الفعاليات من مؤتمرات علمية مهمة حول التراث، ومئات الإصدارات والأعمال الفنية والإبداعية التي لم تكتمل.. غير أن الجماعة الشعبية لم تتوقف عن الدعاء والرجاء.. ولم تيأس من عبور الأزمة.. وهي تعلم جيدًا أن الأمل قادم.. وأن دورة الحياة ستعود من جديد..

اخترت لكم في هذا العدد بعض المطبوعات اليسيرة، والتي تتسم بصغر حجمها من ناحية وتضمينها معلومات غزيرة من ناحية أخرى.. ورأيت أن موضوع «السنع» أو آداب السلوك من الموضوعات المهمة في الوقت الراهن، كونها تذكرنا بأصالتنا وعراقتنا وقوة إرادتنا وحضارتنا العميقة، وإذا كانت الكتب المختارة مرتبطة بالإمارات فسنجد فيها بعضًا من الآداب المنتشرة في باقي البيئات العربية.. واخترت أيضًا بعض الكتيبات التي تصف بعض عناصر تراثنا الشعبي في الأردن، والتي لها ما يعادلها في عدة ثقافات عربية أيضًا..

السنع في الشعر الشعبي

صدر في عام 2016 عن معهد الشارقة للتراث كتاب «السَّنَع في الشعر الشعبي: الحَثُّ على مَكارِم الأخلاق» لمؤلفه عتيق القبيسي، ويقع الكتاب في 140 صفحة من الحجم المتوسط. ويعرض المؤلف في مقدمة كتابه الهدف من وراء هذا العمل، مشيرًا إلى أنه سيتناول في هذا الكتاب مكارم الأخلاق (السنع)، من منظور الشعراء الشعبيين الذين كان لقصائدهم الأثر الطيب في تسنع قارئيها، وتداولتها الأجيال، وتحاكت بها الركبان عبر الزمان، مذكرة بضرورة التمسك بالعادات الفطرية السليمة، غير



أن هذه الأسماء التي يحويها الكتاب، ليست كلها من كتبت في موضوع السنع، لكنها عينات قلة من أسماء كثيرة لا يتسع المجال لحصرها جميعًا، ويدعو المؤلف القراء للاستفادة من هذه القصائد، والدعاء بالرحمة للشعراء وخير الجزاء لأمواتهم قبل أحيائهم.

ويشرح القبيسي لنا مفهوم «السنع» وعلاقته بسلوك الأفراد، لنعرف أن السنع لفظة محلية تعني حسن التربية والنبل والحفاظ على العادات السلوكية الراقية، وهي «مكارم الأخلاق»، ويقابلها في المصطلحات الحديثة «الإيتيكيت»، وفي اللهجة الإماراتية، يُقال عن الشخص الوقح أو الذي لا يحترم الآخرين (فلان ما في سَنَع)؛ أي معدوم أو قليل التربية.. ويندرج تحت اسم السنع كل ما هو حميد من العادات والصفات والسلوكيات، منها على سبيل المثال:

الاهتمام بالمظهر العام (بارتداء الملابس التي تستر وتدل على جنس مرتديها)

الستر والعفة عند النساء

آداب المجالس

آداب الطعام

بر الوالدين

إغاثة الملهوف

إكرام الضيف

احترام الكبير

الحنو والعطف على الصغير

الرحمة واللين مع المستخدمين والموظفين الصغار

حسن التعامل مع الآخرين

آداب المخاطبة

آداب السير واحترام حقوق الطريق

صيانة أعراض الناس

الصدق والأمانة

احترام المواعيد والمعاهدات

آداب الحديث مع الجنس الآخر.

وفي إطار حديثه عن أسلوب الآباء في تسنيع الأولاد يشير المؤلف إلى أهمية غرس أصول السنع من قبل الوالدة (الأم) التي تعلم ابنها أو ابنتها الأصول أو إتيكيت التعامل.. ثم دور المسجد في صقل سلوك الناشئة، ثم يأتي دور المجتمع الذي يتعامل أفراده كأنهم أسرة واحدة.. وانتقد المؤلف ما آلت إليه سلوكياتنا الآن، ويتساءل: هل يعود كل من البيت والمسجد والمجتمع إلى ممارسة أدواره الطبيعية؛ من أجل تنشئة جيل مرتبط بعادات وتقاليد أجداده، متمسكًا بسنع الأولين؟. أما التحديات المؤثرة في السنع، فهناك الكثير من العوامل المؤثرة في السنع؛ إذ دخلت بوساطتها عادات ومفاهيم دخيلة على مجتمع الإمارات، ولعل أهمها التطور والانفتاح على العالم، أو ما يسمى اليوم «العولمة» بالإضافة إلى بعض العوامل الأخرى التي يوجزها المؤلف في تعدد ثقافات مجتمع الإمارات، والاستخدام السلبي للتقنيات الحديثة، وتقليص دور المؤسسات في المحافظة على القيم الأصيلة، وأخيرًا وسائل الإعلام وفي مقدمتها الدراما التليفزيونية المحلية والخليجية.

ويتناول القبيسي شعراء الحِكَم في الإمارات الذين لهم مساهمات شعرية في نشر قيم السنع، واستهل أولى النماذج بمجموعة قصائد للشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، طيب الله ثراه، الذي لم يك يدّخر جهدًا للنصح وينتهز كل فرصة ليوجه حديثه إلى الشباب والناشئة.. فيعرض لقصيدة يحث فيها على التأني والتوثق من مواضع الأقدام قبل رفعها، وضرورة مواكبة السنع والتخلص من العادات السيئة واستبدال العادات الحميدة بها؛ لنيل الرفعة والصيت الحسن، يقول مطلعها:

مَترى العَيل من بونه

ما يُوصل لي يباه

لو جَد.. يامن دونه

ويِخسر كل أصدقاه

بالخص لي يعرفونه

ولي جربوا مجراه

ثم يعرض لنماذج من شعر السنع لشاعر الإمارات الأول «الماجدي بن ظاهر» الذي يعد من أكثر من قال في الحث على مكارم الأخلاق والتزام السنع، وقد وُلد في منطقة الخران برأس الخيمة، واتصفت قصائده بالحكمة والمواعظ الحسنة والدروس التي ما زلنا نستلهم منها منهاج حياة، وتعد كل قصيدة من قصائده مدرسة يُنهل منها العلم والأدب والسنع، وفي بعض أبياته التي يقدم فيها النصح بضرورة حسن اختيار الصاحب الذي يعينك على الحق والخير ويدفع عنك الأذى والشر، يقول:

وإذا بغيت أنك تصاحب صاحب

لا تصحب إلا جيد الأطباع

حتى إذا ضاق المجال يثيبك

بمدافع ومنافع وافزاع

لنّك تكن في قلص لي بحر طالما

في المغرجات.. وصغر كل شراع

ويعرض الكتاب لشعر بن ظاهر في السنع من خلال قصائد مختارة تتحدث عن التمسك بمكارم الأخلاق، والكرم وعدم الانجراف وراء المظاهر

الخداعة، وأصول التعامل بين الناس، وتجنب مجالسة أصدقاء السوء:

واحذر جليس فيه ساس بَغاضة

نطفة حرام للخبيث مساعي

كما كتب بن ظاهر أيضًا في تجنب أصحاب المصالح الدنيوية، وتجنب المخادعين المنافقين، وصحبة الأنذال، والإخلاص في العمل للدين والدنيا، والرجولة وتحمل المسؤولية عند الشدائد، والعفة وأدب الحوار، والتثبت قبل الحكم والتسامح، والتغاضي عن أخطاء الآخرين، وحسن السلوك، والصدق والثبات على أركان الإسلام.

أما الشاعر راشد السويدي (صفوان) فهو من شعراء إمارة عجمان، وقد ولد في العقد الأول من القرن العشرين، وانتخب له المؤلف قصيدة حول الشجاعة ورجاحة العقل، يقول مطلعها:

دار الفكر لي والهوس طاب

من خاطري يا عَدل فنون

عِرب النظم يحلو لكتاب

فِصح وله العراف يقرون

ويستمر المؤلف في عرض نماذج لمجموعة أخرى من الشعراء منهم أحمد بوسنيدة من إمارة الشارقة الذي توفي في الربع الأول من القرن العشرين، والذي يروى أنه أحرق معظم قصائده، ولم يبق إلا العدد القليل منها، يقول في العفة والكرم:

صرف الليالي كاس مر سقانا

من زود تمريره لحج في الأساويد

أعلنت.. وين المستمع للعلانا؟

نشيدة ما ولفت من مناشيد

ثم عرض للشاعر سالم الجمري المولود عام 1910 في ديرة بدبي، والذي أسهم في ستينيات القرن الماضي في تأسيس أول برنامج للشعر الشعبي في الإمارات، يقول في الأخوة والكرم وتبادل الخدمات:

ربينا على عشرة كرام نعدهم

ضراغيم قوم شانهم ماله اكفاح

هذا اخو هذا وهذاك شفنا

وهذا بني عم ورفيج ونصاح

ثم الشاعر يعقوب الحاتمي من شعراء إمارة أم القيوين والذي ولد عام 1815، وقد عرض له المؤلف قصيدة طويلة حافلة بالحكم والأمثال والحث على مكارم الأخلاق وسنع الرجال، يقول فيها:

دنياي جارت هالسنه غربلتني

غربال م المعبود بدعي عسى لها

ظنيتها حَسنا إلى من تزخرفت

حسنه وسيه لا يغرك دلالها

أما الشاعر غيث بوجمهو القبيسي، فهو من شعراء إمارة أبوظبي، وقد توفي عام 1979، جاء في قصيدة له حول الحفاظ على حقوق الجار، ومداراته والحرص على مساندته، والاهتمام بتلبية حاجاته، وحسبانه كمقلة العين التي تجب حمايتها بكل ما أتيح من وسائل:

ترى التفجان من دون الجفيرة

بداها الحلا والخزنة كساها

وترى المخلوق ما ينصح لغيره

ولا في النفس ناصحة سواها

ويشمل الكتاب نماذج لأربع شاعرات إماراتيات بدأها بابنة ابن ظاهر، وهي سلمى ابنة الشاعر الماجدي بن ظاهر التي كانت ترتجل الشعر كأبيها، فتقول:

تقول فتاة الحي بنت بن ظاهر

والأمثال ما كِل الفهاما هذوبها

إلي سَفت الشعرا خوص مضاعف

تنفيت من خوص الخواف قلوبها

ومـن الشـاعرات أيضًـا الشـاعرة ريانـة العـود الـتي بـدأت مسـيرتها الشـعرية عـام 1989، تقـول في اتبـاع حسـن الأدب والأخـلاق:

يا خالد يا امي اسمع لي نصيحة

..تجارب من حياة ما صفت لي

عجب دنياك يا روحي فصيحة

ولكنا تغافلنا يا خلي

ثـم الشـاعرة أنغـام الخلـود وهـي شـاعرة لهـا أثـر إيجـابي في سـاحة الإمـارات الشـعرية، طرقـت معظـم الأغـراض الشـعرية، تقـول في التمسـك بصفـات الرجولـة والشـهامة:

طروف وسنها بالرجا يطلب الكرى

معيفة لها عن لذة النوم حايل

معيفة عفيفة محفل الصون والشرف

كسورة نظورة في وقار وجلايل

واختتـم القبيسـي كتابـه بأبيـات في السـنع للشـاعرة فتـاة جلفـار وهـي مـن شـاعرات الجيـل الذهـبي للسـاحة الإماراتيـة، لهـا فيهـا صـولات وجـولات في مناسـبات عـدة، طرقـت العديـد مـن الأغـراض الشـعرية وأبدعـت فيهـا، تقـول في عـزة النفـس:

الحر لي شاف المرارا

ما يرتضي خذلان وخضوع

يشوم عن هظم الوقارا

قدره عن الأنذال مرفوع

وينهـي المؤلـف كتابـه بالإشـارة إلى أن ابتعادنـا عـن عـادات وتقاليـد الأولـين، وتخلينـا عـن أدوارنـا المنوطـة بنـا في بنـاء الأجيـال وربطهـم بماضيهـم وهويتهـم الوطنيـة والثقافيـة.. قـد أتـاح للمغريـات الدخيلـة التغلغـل إلى كثـير مـن بيوتنـا.. ويقـدم قصيـدة مـن تأليفـه للتذكـير بمـا يتوجـب علينـا فعلـه للنهـوض بجيـل يُعتمـد عليـه في إدارة عجلـة التطـور لهـذا الوطـن الحبيـب، القصيـدة بعنـوان «سـاعة» يقـول مطلعهـا:

يا صاحبي تكفي... ترا العمر ساعة

كله مضى ما بقي إلا ثواني

والكون كله مع عظيم اتساعه

..زايل.. وكل اللي بذا الكون فاني

وعلـى هـذا النحـو قـدم القبيسـي نمـاذج متعـددة مـن شـعراء الجيـل الأول والوسـط والمعاصريـن.. وقـد كشـف عـن اهتمـام الإبـداع الشـعري الإمـاراتي بالسـنع بأسـاليب متعـددة وفي أزمنـة متعـددة، قـد تحتـاج لدراسـة وتحليـل.

أمثال السَّنْع الإماراتية

وفي عـام 2018 صـدرت الطبعـة الأولى مـن كتـاب «أمثـال السَّـنْع: باقـة مـن الأمثـال الشـعبية الإماراتيـة» لمؤلفـه عبـد العزيـز المُسـلم عـن معهـد الشـارقة للـتراث، والكتـاب يقـع في 101صفحـة مـن الحجـم الصغـير، وربمـا أسـهم حجـم الكتـاب وفونطـات تدويـن الأمثـال بـه في سـرعة انتشـاره خاصـة بـين الشـباب، حيـث يقـدم معلومـات شـيقة ومبسـطة في الوقـت ذاتـه حـول أمثـال السـنع الإماراتيـة. يبـدأ الكتـاب بمقدمـة أشـار فيهـا المؤلـف إلى أن هـذا المصنـف الصغـير يحـوي نخبـة مختـارة مـن الأمثـال الشـعبية المتداولـة في الإمـارات العربيـة المتحـدة، تناقلهـا النـاس جيـلاً مـن بعـد جيـل، مـن بـاب حـب الحكمـة والموعظـة الحسـنة، وقـد حـرص الإماراتيـون دومًـا علـى تـداول الأمثـال لمـا فيهـا مـن فوائـد بعضهـا مسـتخلصة مـن العقائـد الدينيـة، وأخـرى مـن حكمـة نبتـت مـن تجـارب إنسـانية راسـخة نابعـة مـن هـذه الأرض وأنـاس عايشـوا واقـع الحيـاة وتمرسـوا فيهـا، ومـا سـعى النـاس إليهـا إلا امتثـالاً لقـول الله سـبحانه وتعـالى: (يُـؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَـاءُ وَمَـنْ يُـؤْتَ الْحِكْمَـةَ فَقَـدْ أُوتِيَ خَـيْرًا كَثِيرًا وَمَـا يَذَّكَّـرُ إِلَّا أُولُـو الْأَلْبَـابِ البقـرة/ 269، وفي الحديـث: (عـن عبـد الله بـن مسـعود رضي الله عنـه قـال: قـال رسـول الله صلـى الله عليـه وسـلم: لا حسـد إلا في اثنتـين: رجـل

آتاه الله مالاً فسلطه على هلكته في الحق، ورجل آتاه الله حكمة فهو يقضي بها ويعلمها).

ويعرف المسلم المثل الشعبي بأنه الشبه أو النظير، كلام يقال في حادثة أو مناسبة خاصة، ويردد فيما بعد إذا سنحت مناسبات مشابهة للحالات الأصلية التي ورد فيها الكلام، وفي المعجم الوجيز: المثل جملة من القول مقتطفة من كلام، أو قائمة بذاتها تنقل مما وردت فيه إلى مايشابهه من دون تغيير. و«السنع» من أهم أبواب الأمثال الشعبية باعتبارها مؤشرًا سريعًا ودائمًا للتربية والتوجيه الاجتماعي، فيها تحث الناس على التأدب والتحلي بالأخلاق الحسنة الجميلة، كونها طريقًا للتفاضل والتميز بينهم، واتباعًا لهدى النبي (صلى الله عليه وسلم) القائل: «إنما بُعثت لأتمم مكارم الأخلاق».

ويستكمل المسلم: الأمثال الشعبية طرف من أطراف الحكمة وامتداد لها، وهي من أقدم أشكال التعبير الشعبي الشفوية وأعرقها على الإطلاق، لكن المثل على خلاف معظم الحكم، يمكن أن يصدر عن أيّ شخص كان مهما كانت طبيعته ومرتبته الاجتماعية والذهنية؛ فالخطاب المثلي رصيد تابع من الجميع؛ من خاصة وعامة ومتعلمين وأميين. ثم قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أبواب رئيسية تبين مضمون السنع، وهي:

الآداب العامة: ويتفرع عنها آداب المأكل والمشرب وآداب الطريق.

معاملة الآخرين: ويتفرع عنها آداب الضيافة وآداب الحديث والاستماع.

الأمثال المرتبطة بموضوع «القناعة».

ويعرض للمثل الشعبي مع شرحه شرحًا عامًا، وشرح غريب الألفاظ بكل مثل وإرجاع الحروف المقلوبة أو الكلمات المحورة وفقًا لتبويبها للمجالات الثلاثة. ومن ثم فالكتاب هنا موجه للجمهور العام أكثر منه للمتخصصين.. وقد قصد المؤلف أن يقدم شروحاته في عبارات سهلة تمكن القارئ من الاطلاع على الكتاب بأكمله بكل اليسر.



ويعرض في البداية إلى أهم الدراسات في التراث العربي التي تناولت الأمثال، مثل كتاب الأمثال في الحديث النبوي لأبي الشيخ الأصبهاني- والأمثال والحكم لعلي بن محمد الماوردي- وكتاب الأمثال لمحمد بن أحمد البشاك.. وهي كتب تعد من أوائل الأجناس الأدبية التي عني بها العرب.

والمثل في الإمارات يُقال إما بصيغته اللفظية الاعتيادية، وإما بإضافة لازمة تكميلية هي (يقول المثل) أو (يقول المتوصف)، وهي إضافة يُراد بها تقوية تأثير المثل، وإذا ما اشتهر أحد الناس بقول الأمثال سمي «المتوصف» ودأبوا على حضه على قولها متى ما كانت الحاجة مُلحّة إلى تقويم فعل خاطئ؛ (فيقولون له: شو يقول المتوصف)، من باب دعوته إلى إلقاء مثل شعبي يعبر عن الحدث أو يصفه أو يسخر منه.

ودور الأمثال في الحياة الاجتماعية العامة والخاصة، لم يكن هامشياً فقط، بل كان دورًا رئيسيًا بامتياز؛ فقد حرص الأوائل من الأجداد والآباء والأمهات على التشجيع على حفظ الأمثال وتداولها وأخذ العبرة منها.. لكونها ذات وقع مؤثر ولطيف، لا تؤذي المشاعر، ولا تجرح الإحساس، مختصرة الكلمات، بالغة التعبير، ذات تركيب موزون وبعضها مقفى، كما أن استحضارها أسهل من الشعر والحكاية لسهولتها

في الحفظ والاسترجاع، ولا تُنسى لارتباطها بالأحداث، وكلما تعلق الناس بلغتهم وأمعنوا في استعمالها أكثروا تداول الأمثال، وكلما ابتعدوا عن لغتهم اضمحلت الأمثال حتى تختفي تمامًا، ويستعاض عنها بأقوال ضعيفة وأمثال أجنبية.

أما «السنع» فهو الموضوع الذي اختاره المؤلف للبحث عنه في الأمثال الشعبية الإماراتية، و»السنع» لغة هو الجميل الحسن، وهو الشئ الأفضل والشرف، والأسنع هو الشرف العالي، والأسنع الكبير الفاضل، وقد جاء عند بن دريد، وهو العالم اللغوي الأقرب إلى لهجة الإمارات وعمان، أنّ الأسنع هو الطويل المرتفع العالي. ومن الأمثال التي اختارها المؤلف في الآداب العامة:

(المذهب ذهب، والمعاني حروف): ومعناه سلوكك القويم ذو قيمة عالية، وحديثك الحسن ميزة فضلى.

(ازكر الناس باساميها عن تاكلك اثاميها): أي إدع الناس بأحب أسمائهم، حتى لا تسمع ما يسيئك.

أما آداب الطريق فهي ذات معنيين رئيسيين، أولهما الطريق نفسه، وثانيهما الرفيق في طريق العمل وصحبة الأخيار الذين يحيلون دروب العمر الضيقة إلى مسارات واسعة رحبة:

(الريل تمشي سالكة وين القلوب تود): اي الناس يقصدون في مسعاهم الذين يحبونهم فحسب.

وفي آداب المأكل والمشرب اختار المسلم بعض الأمثال منها:

(أطعمه وطرّش كلبك ينبحه): أي لا تكرم الناس من جانب ثم تضرهم من جانب آخر.

(إنت تاكل وغيرك يُعد الطعام): أي لا تسرف في موائد الآخرين؛ فأنت لا تعلم حاجتهم.

(عند اليواني محد ياني، وعند الصياني مالي مكاني): أي يذم في الناس اجتماعهم على الولائم وامتناعهم عن العمل على مساعدة الآخرين.

(لي يكبر اللقمة يغص بها): أي أن الأكل بنهم ليس إلا مضرة للنفس.

وفي الأمثال المرتبطة بالتعامل مع الآخرين، نجد في آداب التعامل مع الآخرين:

(السدّ لي وليته تحت الثرا مدفون، ما اعلم به خلايق ولا الأهل يدرون): أي كتم السر دائمًا من أهم الأولويات في الحياة.

(شي أفضح تركه أصلح): أي من الأفضل ترك الأعمال التي بها فضيحة.

(حط مالك عند اللي عنه مال، وحط عيالك عند اللي عنده عيال): أي أن لكل من الناس اختصاصه؛ فتعامل معهم وفق ذلك.

(إذا يتك العويا من السفيه خلها، حذرك من أردود الجواب الصنوت): أي ترفع عن تفاهات الأراذل فهذا أمر غير مستبعد.

وفي آداب الحديث والاستماع نجد بعض الأمثال التي تعكس ذلك، ومنها:

(الرمسة قوت، لكنها خراب بيوت): أي أن كثرة الكلام معدوم الفائدة ضارة مهما اعتقدت أنها نافعة لك.

(اللي ما يسمع شور من يوده، ترى إبليس يلعب به): أي يجب على الإنسان أخذ مشورة ذوي الخبرة.

وفي آداب الضيافة، التي تعد ركن رئيس في الحياة الاجتماعية الإماراتية، ومصدر للعز والفخر:

(من لفا الأكرام ما حاتا العشا، ومن لفا الأبخال خلوه امحقور): أي أن تقصد كريمًا فأنت بمأمن من عاديات الزمن، لكن أن تقصد بخيلاً فلن تنال إلا الإهمال والصد.

(البيت ما يدخل من بابه، يندخل من احبابه): أي لن يقبل عليك الناس لكبر شأنك ومالك وجاهك، لكن لطيب أخلاقك ومحبتك.

وفي القسم الأخير من أمثال السنع الذي يشمل

موضوع «القناعة» وهي عدم التطلع إلى ما في أيدي آخرين، يختار المؤلف بعض الأمثال، منها:

(إن ياد الزرع حصدناه وان تكدر رميناه): أي أن الحياة ربح وخسارة

(اركب الهزيلة لين تحصل السمينة): أي اقنع بوضعك حتى تجد ما هو أفضل منه.

(بقيشة على خلاك ولا أرنب مشروك فيه): أي حظك المتواضع قد يكون أجمل وهولك وحدك، لكنك قد تتمنى حظًا آخر لا تمتلكه وحدك إنما مع شركاء.

(حط راسك في الخداع واسلم م الصداع): أي لا تتدخل في ما لا يعنيك تسلم من كل ما من شأنه يتعبك.

(راحتي وقرة عيني أخير لي من لبس الحرير): أي أن التمتع بالراحة والطمأنينة أفضل من السعي المجهد وراء الكماليات.

مشروع حصر التراث الثقافي غير المادي في الأردن

صدر عن وزارة الثقافة الأردنية ثلاث كتيبات توثيقية حول التراث الثقافي غير المادي في المملكة ضمن مشروع المسح الميداني للتراث، وشملت النماذج توثيق عناصر تراثية لثلاث محافظات هي: الزرقاء - البلقاء - الكرك. وجاء في مقدمة الكتيبات الثلاث فقرة واحدة بعنوان «الحصر الميداني للتراث غير المادي» بتوقيع اللجنة الإشرافية والتحضيرية، جاء فيها: بإشراف وزارة الثقافة والتعاون بين مديرية التراث ومديريات الثقافة في محافظات البلقاء والزرقاء والكرك تم استكمال جمع وتوثيق التراث الثقافي غير المادي في المحافظات الثلاث، حيث شكلت المادة المكتوبة المجموعة حوالي سبعة آلاف صفحة تناولت مختلف الحقول والتفريعات المعتمدة في تصنيف التراث الثقافي غير المادي، كما تم إنتاج ثلاثة أفلام من المحافظات الثلاث. وقد كان إشراك عنصر الشباب في عمليات المسح الميداني مثمرًا على أكمل وجه؛ حيث تم تدريب خمسين



شابًا وشابة، فضلًا عن تدريب رؤساء الفرق الذين كان عددهم اثني عشر، وتدريب المنسقين المحليين للمشروع وهم مدراء الثقافة في المحافظات المشمولة، وكانت نتائج التدريب جيدة انعكست في طبيعة المادة المجموعة، وتنسيقها وترتيبها وتصنيفها وفق الحقول المعتمدة للتراث الثقافي غير المادي وتفريعاتها. وفي هذه الكتيبات نماذج منتقاة مما تم جمعه في إطار هذا المشروع، حاولت اللجنة من خلاله إعطاء صورة مبسطة عن العناصر التي تشكل التراث الثقافي غير المادي مثلت المطبخ التراثي، والأزياء، وفنون الأداء، والألعاب التراثية، وسبل العيش التراثي الحي من تربية أغنام أو فلاحة أو حرف يدوية تقليدية، على أن تستكمل اللجنة هذا المشروع في محافظات المملكة التي لم يتم المسح فيها. وتشكر اللجنة كل من أسهم في هذا المشروع الثقافي الوطني من باحثين، ومنسقين، وفنيين، وكوادر ادارية في وزارة الثقافة ووزارة المالية؛ فقد كان لتعاونهم الدور المهم في الإنجاز.

ويهدف المشروع في مجمله إلى حصر التراث الثقافي غير المادي في المحافظات من خلال إشراك المجتمع المحلي في الجرد، وتزويد مديرية التراث بكل ما يتعلق بالتراث الثقافي غير المادي لإدراجها على قاعدة البيانات وتحديد عناصر التراث الثقافي

غير المادي المهددة بالانقراض، ورفع الوعي بأهمية التراث الثقافي غير المادي.

والكتيبات تتخذ منهجًا واحدًا مبسطًا في العرض: الصفحة اليمنى تقدم وصفًا للعنصر في كلمات مختصرة، والصفحة اليسرى صورة ملونة للعنصر. وقد حرص القائمون على الكتيبات الثلاثة على ترجمة كل عنصر من هذه العناصر إلى اللغة الإنجليزية، مما سييسر على خبراء اليونسكو والقارئ غير العربي التعرف على هذه العناصر بالكلمة والصورة. وتقدم الكتيبات الثلاث على هذا النحو عدة عناصر بأسلوب مبسط جدًا يصل لمستوى القارئ العام، وأظن أن هذا كان مقصودًا بهدف نشر عناصر التراث على أوسع نطاق ممكن من القراء. وسوف نلتقط بعض العناصر لتقديمها هنا كنماذج معبرة عن الكتيبات الثلاث، ففي محافظة الزرقاء نختار منها:

(الحصاد) وفيه تتقاسم العائلة تعب الجني ولسات الشمس في طريق شاقة نحو الوصول إلى البيدر، يظهر في الصورة عائلة تقتسم (الوجه)، وهو المساحة التي يقتصونها من الحقل، مخلفة وراءها غُمور القمح أو الشعير.. صورة معبرة عن تعاون الأسرة في الإنتاج.

(حلويات نابلس) انتقلت من نابلس إلى الزرقاء تحمل معها عبق المدن العتيقة وذكرياتها، وتُحلي الأيام ومجالس السمر والسهر والأفراح، وهي حرفة تتوارثها الأجيال كأنها الأسماء.

(الفزاعة أو الرياب) هي حارسة الحقل من الطير واللصوص الخائفين؛ حيث تنتصب قائمة توهم المتربصين بوجود صاحب الحقل، وكثيرًا ما حرست الحقول وآنست الباحثين عن إلف أو (زول) رفيق.

(الزي الدرزي) يتألف من تنورة ومملوك وجاكت وفوطة (غطاء الرأس) والطربوش والزينة.. وجميعها تشكل الجمال والأناقة التي تناسب الأنوثة وتقدرها.

أما محافظة الكرك فيحفل بعناصر متنوعة من التراث نختار منها:

(أرغفة خبز الطابون) وهي أرغفة شهية تتربع على «المقلع» بانتظار من يلتقطها بنهم، لونها المائل إلى



الحمرة يعكس دقة التوقيت في إخراجها من الطابون.

(نفش الصوف) مرحلة تهيئة الصوف وتنقيته من الشوائب بعد أن تم غسله جيدًا بالماء، جلسة عمل وتواصل، تدور فيها الحكايات ويطمئن فيها الجميع على الجميع.

(الربابة) آلة وترية قد يصنعها العازف أو يشتريها، وتؤخذ أوتارها، سابقًا، من الشعر الطويل الذي يشكل ذيل الفرس أو الحصان، لحنها شجي يناسب المعاني الجميلة التي تُغنى أثناء العزف، وكثيرًا ما يسمى العازف شاعرًا.

أما كتيب محافظة البلقاء فيحوي أيضًا مجموعة جديدة ومتنوعة من عناصر التراث الثقافي غير المادي نختار منها:

(المغزل) حيث يشير وصفه بالعبارة التالية: بيديها الكريمتين تحول بمغزلها الصوف إلى خيوط ستكون لباسًا شتويًا أثيرًا، أو بيتًا جميلاً يقي من الحر والقر، أو بساطًا تنشرح النفس بألوانه العفوية.

(الجاهة) نخبة من الخيرين يسعون بين الناس بالصلح والوئام، كما يسعون بتمتين الروابط والعلائق الاجتماعية بين العائلات من خلال جاهات الأفراح. مكون له دلالاته العميقة في الهوية الوطنية الأردنية.

(المنقلة) لعبة شعبية تشكل جزءًا من هوية السلط الشعبية، حيث يجتمع الرجال ليمارسوا اللعبة أو يشجعوا اللاعبين.. لعبة تجمع بين الفطنة والتأمل الرياضي.

(السامر) أو السحجة رقصة يتبارى فيها «القوالون» أو المنشدون في حوارية غنائية تتوافر على أفخم المعاني وأرقها، ولكي تكتمل اللوحة لابد من «الحاشي» الذي يستنهض الهمم ويشحن المشاركين بالفرح وهو يؤدي حركاته الاستعراضية الجميلة أمام المشاركين بالرقصة.

تبقى الإشارة إلى أن هذه الكتيبات هي نماذج مبسطة لمشروع البحث الميداني الكبير، والذي بلغ حوالي سبعة آلاف صفحة كما أشرنا، تناولت مختلف الحقول والتفريعات المعتمدة في تصنيف التراث الثقافي غير المادي باليونسكو، والذي قام به فرق عمل محترفة بكل محافظة ضمت مجموعة من الباحثين، ولجان مراجعة، وضباط اتصال، ومدخلي بيانات، ومتابعين للبيانات وتبويبها، ومصورين، ومخرجين، ومنسقي فرق..إلخ. مما لا يتسع المجال هنا لذكر جميع أسمائهم، وهي موثقة بالكتيبات الثلاث. وقد تم اختيار ثمانية عشر باحثًا وتقسيمهم على مناطق المحافظات، وتم تقسيم الباحثين إلى أربع فرق، يرأس كل فرقة منسق فريق.

وفي سياق المشروع أيضًا عُقدت ورشة عمل حول بناء القدرات في مجال حصر التراث الثقافي غير المادي في المحافظات الثلاث لمدة أربعة أيام تلقى خلالها الباحثون تدريبًا دقيقًا على عمليات الحصر، وتدريبًا آخر على فهم نصوص اتفاقية التراث الثقافي غير المادي 2003. وتدريبًا على التصوير والتسجيل الصوتي. وقد استمر العمل الميداني لمدة أربعة شهور تم خلالها استيفاء ما يقارب ثمانية آلاف استمارة من المحافظات الثلاث. وقد كان إشراك عنصر الشباب في عمليات المسح الميداني مثمرًا على أكمل وجه؛ حيث تمّ تدريب خمسين شابًا وشابّة، فضلًا عن تدريب رؤساء الفرق الذين كان عددهم اثني عشر، وتدريب المنسقين المحليين للمشروع وهم مدراء الثقافة في المحافظات المشمولة، وكانت نتائج



التدريب جيدة انعكست في طبيعة المادة المجموعة، وتنسيقها وترتيبها وتصنيفها وفق الحقول المعتمدة للتراث الثقافي غير المادي وتفريعاتها. أما اللجنة الإشرافية التحضيرية لهذا المشروع العلمي الضخم فتكونت من كل من:

مأمون ثروت التلهوني: رئيس اللجنة/ أمين عام وزارة الثقافة

علي الهناندة: عضوًا

حكمت النوايسة: المنسق التقني المركزي/ مدير المشاريع، ومحرر النص العربي

مخلد البخيت: عضوًا

هزاع البراري: عضوًا

وفاء التميمي: عضوًا

ديالا كساب: مقررة/ مساعد المنسق التقني المركزي

رنا هباهبة: الترجمة

بيان زوايدة: التصميم والإخراج

هذا المشروع الأردني يستحق كل التقدير لجميع القائمين عليه، إذ يمثل تجربة محلية جديرة بالتطبيق على المستوى العربي.

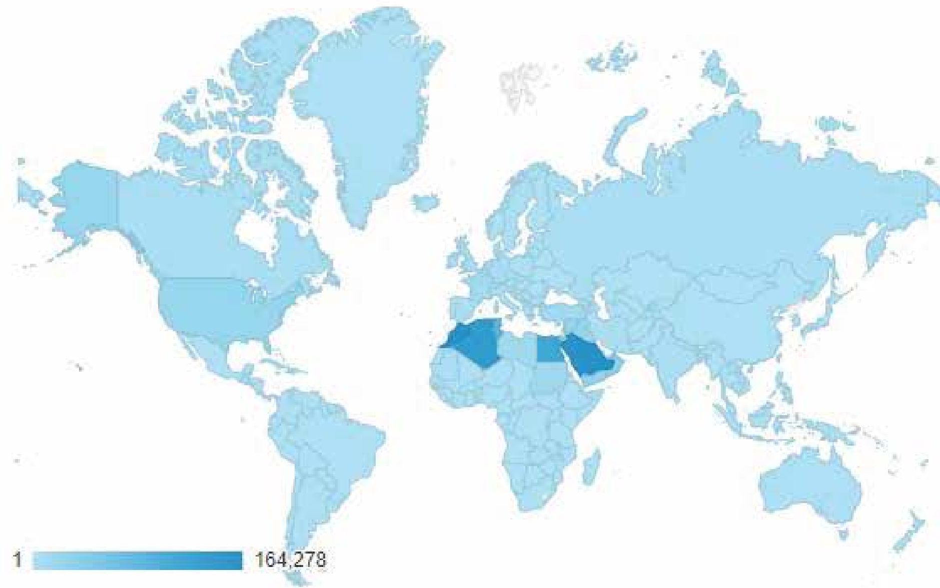
إعداد: أ. سيد فيصل السبع

إحصائيات زوار موقع «مجلة الثقافة الشعبية»



تطلعنا الإحصاءات الرقمية على كمٍ كبير من البيانات الخام التي يمكنُ عبر توظيفها رسم صور واضحة تبينُ لنا مآلات الأمور التي تتطلعُ لمعرفتها أو اكتشافها، إذ تمنحنا منظراً موسعاً عن مدى نجاحات الأهداف التي وضعت، واستجابة الآخرين إليها، وعن فاعلية الاشتغال الذي نواصلُ إيماننا به، وتوظيف كل طاقتنا لإنجاحه، هذا إلى جانب العديد من الموضوعات الأخرى التي يمكنُ لهذه البيانات أن تخبرك بها إذا ما أُحسن تحليلها وقراءتها.

ونظراً لأهمية البيانات، في عصرٍ هو عصرها، وهي منجمهُ الحقيقي، فإناً حريصون على أن نحدثها بين الحين والآخر، ونطلع عليها قراءنا الكرام، متيحين لهم حرية تحليلها وقراءتها، إذ سبق واستعرضنا في عددنا الـ (32) نسخةً سالفة من هذه البيانات، وها نحنُ نستعرضُ النسخة المحدثة، التي تحصي زوار موقع «مجلة الثقافة الشعبية»، منذُ الأول من يناير (2016) حتى الـ31 من مايو (2020).



خارطة تبين زوار وقراء موقع مجلة الثقافة الشعبية

إن موقع «مجلة الثقافة الشعبية» الذي يحتوي على كافة أعداد المجلة من عددها الأول وحتى الأخير، والذي يقدمُ محتواهُ باللغات العالمية الست المعتمدة من الأمم المتحدة، وهي: العربية، والإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والصينية، والروسية، يغطي الشريحة الأكبر من سكان المعمورة، وعليه فإن زوارهُ يتوزعون على كافة بلدان الكرة الأرضية، فمنذُ بداية انطلاق الموقع وحتى العام الحالي (2020) زار الموقع، أكثر من مليوني زائر، أي أن مئات الزوار يزورون الموقع بشكلٍ يومي، كما يتضح ذلك من خلال صورة لونية على الخارطة التي ترمـزُ درجة اللون الأزرق فيها إلى كثافة الزيارات حسب البقعة الجغرافية.

إلى ذلك تطلعنا الإحصاءات بصورة تقديرية بأن الفئة الشابة (25-34 عاماً) هي الفئة الأكثر قراءة للموقع، بواقع 35.2%، تليها الفئة العمرية (18-24 عاماً) بنسبة 23.4 %، أما الفئة العمرية (34-44 عاماً) فنسبة زيارتها للموقع تساوي 21.9 %، تتبعها الفئة العمرية (45-54 عاماً) فنسبة 10.7 %، فيما تزور الفئة العمرية (55-64 عاماً) بنسبة 5.6 %، وما فوق الـ (65 عاماً) يزورون الموقع بواقع 3.1 %. هذا على الصعيد الرقمي، وبطبيعة الحال، قد يوحي الرقمي بخلاف ما توحي بهِ احصائيات القراءة الورقية للمجلة، خاصة وأن الفئة الشابة هي من تتصدر تصفح الأنترنت في مختلف بقاع العالم. كما تظهرُ البيانات بأن الإناث هنّ الأكثر زيارةً وقراءةً للموقع بنسبةٍ بسيطة عن نسبة الذكور، إذ ينقسم زوار الموقع إلى 52 %، من الإناث، و48 % من الذكور.

على صعيد الموضوعات، توضحُ لنا الإحصاءات بأن الموضوع الأول من حيثُ المقروئية هو: «عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين؛ قرية النويدرات أنموذجاً» للكاتبة سوسن إسماعيل، والمنشور في العدد (3)، إذ قرأ أكثر من (33) ألف مرة منذُ انطلاق موقع المجلة، إلى جانب العديد من المواضيع التي تتصدر أكثر المواضيع مقروئية، والتي حصرناها في عشرين موضوعاً من مختلف البلدان، والثقافات.

إحصائية تقديرية بأعمار متصفحي الموقع:

العمر	النسبة المئوية %
25-34	35.2
18-24	23.4
35-44	21.9

45-54	10.7
55-64	5.6
65+	3.1

أفضل عشرين موضوع من حيث المقروئية على الموقع:

1. عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين - قرية النويدرات أنموذجا - العدد 3 - 33,662 قراءة.
2. الأمثال الشعبية المرتبطة ببعض الحرف التقليدية - العدد 18 - 30,880 قراءة.
3. أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية - العدد 18 - 27,426 قراءة.
4. 4فناجين القهوة عند البدو - العدد 15 - 26,182 قراءة.
5. الأكلات الشعبية في بلاد الشام تأثير البيئة في المأكولات الشعبية - العدد 14 - 23,958 قراءة.
6. الأدب الشعبي: الماهية والموضوع - العدد 30 - 21,770 قراءة.
7. آلة الطبل - العدد 10 - 19,330 قراءة.
8. المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبي - العدد 13 - 16,940 قراءة.
9. طقوس الخصوبة في المجتمع المصري - العدد 28 - 15,139 قراءة.
10. علي وِلْد زايد... أسطورة الشخصية، وبلاغة الأقوال والأمثال - العدد 32 - 13,746 قراءة.
11. الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية - العدد 19 - 13,702 قراءة.
12. الزامل: أشهر أجناس الأدب الشعبي في اليمن - العدد 30 - 13,184 قراءة.
13. الحرف التقليدية أهمية ومنهجية دراستها - العدد 12 - 12,692 قراءة.
14. الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي - العدد 14 - 11,037 قراءة.
15. القهوة في الثقافة العربية والشعبية - العدد 11 - 10,767 قراءة.
16. من أغاني المهد في البحرين - العدد 9 - 10,314 قراءة.
17. الطنبورة - العدد 19 - 9,803 قراءة.
18. الحُلِي والزينة في الثقافة العربية والشعبية - العدد 9 - 9,016 قراءة.
19. اللغز في الأدب الشّعبي - العدد 15 - 8,987 قراءة.
20. أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين - العدد 5 - 8,875 قراءة.

جدول بجميع البلدان وعدد زوار الموقع خلال الفترة المذكورة::

البلد	عدد الزوار
Saudi Arabia	168117
Morocco	166141
Algeria	146429
Egypt	125450
Tunisia	91413
Bahrain	85596
United Arab Emirates	36969
Oman	36175
Jordan	34784
Palestine	30241
Kuwait	29821
Yemen	27571
Iraq	27519
United States	23375
Syria	21276